MEMLING UND GERARD DAVID

THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland06frie

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
VI

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

SECHSTER BAND

MCMXXVIII • BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

MEMLING UND GERARD DAVID

MCMXXVIII • BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.6
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT MCMXXVIII BY PAUL CASSIRER • BERLIN

THE GETTY CENTER

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Memlings Leben, die Herkunft und Entwicklung seiner Kunst 9

Memling als Porträtmaler 39

Memlings Persönlichkeit 48

Memlings Brügger Zeitgenossen 57

Gerard Davids Leben, seine urkundlich beglaubigten Werke 71

Die erste Periode Davids 81

Die mittlere und die späte Zeit Davids, der Zeichner und Miniaturmaler 92

Gerard Davids Persönlichkeit 102

Bilderverzeichnisse 114

Verzeichnis der Tafeln 157

Ortsregister zu den Bilderverzeichnissen 162

VORWORT

WIR kommen zu Hans Memling und Gerard David, die aufeinanderfolgend und mit ihren Wirkungszeiten sich teilweise überschneidend in Brügge herrschten zwischen 1470 und 1520. Da auch die kleineren, etwa gleichzeitig mit Memling tätigen, Brügger Meister beachtet werden, könnte, sollte und müßte sich ein halbes Jahrhundert Lokalhistorie ergeben, um so eher, als in Brügge und von der Brügger Produktion verhältnismäßig viel erhalten ist. Nicht mühsam aus kärglichem Bestande setzen wir die Vorstellungen zusammen; die Fülle der Aussagen, die einander bestätigen, macht es leicht, die Persönlichkeiten zu erfassen. Die Schwierigkeit beginnt erst mit der Frage nach der Entwicklung, bei der Ordnung der Werke nach der Entstehungszeit.

Die Zahl der Bilder ist groß. Eine vollständige Illustrierung vermag ich nicht zu bieten. Ich stand vor der Wahl, oft abgebildete Hauptwerke teilweise fortzulassen oder auf wenig bekannte, von der Kunstgelehrsamkeit noch nicht beachtete, Stücke zu verzichten. Schließlich habe ich mit Konzessionen nach beiden Seiten charakteristische Beispiele aller Phasen und Stufen zur Illustrierung des Textes gewählt und — ceteris paribus — wenig bekannte Gemälde bevorzugt, mich nicht gescheut, berühmte Hauptwerke unvollständig zu reproduzieren oder selbst auszulassen.

Annähernd vollständig ist Memlings Werk abgebildet in dem weit verbreiteten Bande der »Klassiker der Malerei«, und was Gerard David betrifft, bietet Bodenhausens ausgezeichnetes Buch lückenlose Illustration, soweit die Kenntnis des Verfassers reichte. Was Bodenhausen noch nicht gekannt hat, habe ich mich bemüht, im Abbilde zu zeigen.

MEMLINGS LEBEN, DIE HERKUNFT UND ENTWICKLUNG SEINER KUNST

MEMLING ist berühmt in anderer Art als irgendein anderer niederländischer Maler des 15. Jahrhunderts. An den übrigen Namen, selbst dem Jan van Eycks, haftet etwas von kunsthistorischer Gelehrsamkeit, während der seine populär ist, eine allgemeine und beinahe banale Geltung erlangt hat, die den Einspruch der Kunstkenner herausfordert. Solcher Bevorzugung erfreute sich der Meister nicht immer. Um 1600 war sein Ruhm verblaßt. Van Mander ist auffällig schlecht über ihn unterrichtet.

Als man zu Beginn des 19. Jahrhunderts Befriedigung romantischer Sehnsucht in der primitiven Kunst suchte und das Tor ein wenig öffnete, schob sich die Gestalt Memlings vor die aller anderen Altniederländer — aus Ursachen äußerlicher und innerlicher Art. Man stieß auf den Namen und zugleich auf das Werk, da mehrere seiner Schöpfungen, durch Inschrift beglaubigt, im Hospitale zu Brügge beieinander standen, in jener Stadt, die wie keine zweite die Lust frommer Schwärmer zu sättigen, ihren Enthusiasmus zu steigern geeignet war.

Fast alles, was wir sonst von altniederländischer Kunst wissen, ist mühsam nach und nach von der Forschung, der kunstkennerischen Kombination zusammen getragen worden, nur Memlings Kunst stand offen und bereit am Ursprungsort und gleichsam im Originalrahmen, da die wunderbar erhaltene Stadtschale das Heiligtum der Memling-Tafeln umschloß, eine Stimmung erzeugend,

die das Verständnis der Bilder erleichterte. Aber diese förderlichen Umstände hätten die frühe Geltung Memlings nicht zu begründen vermocht, wäre nicht das Wesen seiner Kunst dem Geschmacke des 19. Jahrhunderts entgegengekommen. Diese Äußerung wurde früher und leichter verstanden als alle anderen Äußerungen altniederländischer Gestaltungskraft, weil sie vergleichsweise sanft und gesittet war, fromm, aber nicht fanatisch. Memling wurde als der Fra Angelico des Nordens begrüßt. Die Deutschen mögen auf den ersten Entdeckungsreisen zur niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts gerade von Memling angezogen worden sein, weil er eigentlich kein Niederländer, sondern ein Deutscher war, was sie freilich nicht wußten.

Memling ist dem Orte seiner Wirksamkeit nach ein vlämischer Maler, seiner Herkunft nach ein deutscher. Ob und in welchem Grad er seiner Kunstart nach ein Deutscher sei, wird sorgfältig zu erwägen sein.

Memling wird in den ältesten Schriften und manchmal in den Urkunden Hans genannt. Vaernewyck* bezeichnet ihn als den Duytschen Hans, Vasari und Guicciardini entstellen den deutschen Namen in »Hausse« und »Ausse«. Im Jahre 1889 entdeckte Henri Dussart** in der Bibliothek zu St. Omer eine Handschrift des Historikers Jacob de Meyere mit Auszügen aus dem lateinischen Tagebuche Rombouts de Doppere, der zur Zeit Memlings Notar an der Kirche S. Donat zu Brügge war. Hier steht eingetragen zum Jahre 1494: Die XI augusti, Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat

* Historie van Belgis (1534)

** Annales de la Société d'Émulation de Bruges 1891.

Magunciaco, sepultus Brugis ad Aegidii —. Diese Angaben sind glaubwürdig, und der vlämische Lokalpatriotismus, der darüber in Wallung geriet, hat nichts Ernstliches dagegen vorzubringen vermocht. Memling stammt aus Mainz oder aus dem Mainzischen. Nun gibt es einen Ort Mömlingen in der Nähe von Mainz. Daß Memlings Geschlecht vom Mittelrhein stammt, ist sicher, daß er in Mainz oder im Mainzischen zur Welt gekommen sei, mindestens wahrscheinlich. Er mag seine Lehrzeit in der Heimat zugebracht haben, dann als Geselle rheinabwärts gewandert sein, um die großen Maler aufzusuchen.

Das Geburtsjahr ist nicht überliefert. Wir werden Gründe finden, es auf ungefähr 1433 anzusetzen. Die Wanderjahre würden um das Jahr 1450 liegen, wenn anders das Geburtsjahr annähernd richtig ermittelt ist. Um 1450 war Rogier van der Weyden der herrschende Meister in den Niederlanden. Er war damals in Brüssel tätig und starb dort 1464. Im Jahre 1466 ist Memling in Brügge nachweisbar, wird »Johēs de Memlijnc« als wohnhaft in der Wulhuusstrate im Bezirk S. Nicolaus erwähnt. Er mag damals schon einige Zeit in Brügge seßhaft gewesen sein. Die Erwerbung des Bürger- oder Meisterrechts ist durch keine erhaltene Urkunde zeitlich festzustellen. Weale, der sich die größten Verdienste erworben hat bei Durchforschung der Archive*, erklärt das Fehlen Memlings in den Gildenlisten damit, daß der Meister im Dienst und unter dem Schutze Carls des Kühnen keiner städtischen Innung beizutreten brauchte. Es ist aber in keiner Weise nachgewiesen, daß er im Dienste des Herzogs gestanden habe.

Memling heiratete zwischen 1470 und 1480 Anna de Valkenaere,

* Die Ergebnisse sind übersichtlich und kritisch geprüft, besser als in Weales Publikationen, zu finden in F. Bocks Memling-Studien (Düsseldorf, 1900).

die schon 1487 starb. Er hinterließ 1494 drei unmündige Kinder. Zwischen 1478 und 1491 bestätigen urkundliche Eintragungen, die sich auf Werke Memlings sowie auf Häuserbesitz und Steuerzahlungen beziehen, seine Anwesenheit in Brügge.

Im Mitgliederverzeichnis der Brügger Malergilde, das mit dem Jahre 1453 beginnt, kommt Memling selbst nicht vor, wohl aber wird beim Eintritt zweier Meister vermerkt, daß sie Lehrknaben Memlings gewesen seien, nämlich 1480 Annekin Verhanneman und 1483 Passchier van der Mersch. Darf aus dem Schweigen der Urkunden der Schluß gewagt werden, vor 1453 sei Memling in Brügge Meister geworden?

Die Zahl der inschriftlich beglaubigten Werke Memlings ist groß genug, ein klares Bild von seiner Schaffensart und die zuverlässige Grundlage für stilkritische Zuschreibungen zu bieten. Es gibt vergleichsweise viele Altäre und Einzeltafeln, in bezug auf die seine Autorschaft durch Konsensus feststeht. Wir dürfen deshalb geradenwegs und ohne die Autorschaft umständlich zu begründen mit der Betrachtung der Werke beginnen und werden dabei die zeitliche Abfolge der erhaltenen Schöpfungen mit allen Mitteln aufspüren in dem Wunsche, die Entwicklung und die Herkunft seines Stils, sein Verhältnis zu den Vorgängern, verstehen zu lernen. Indem ich die Bilder, die thematisch mit einander übereinstimmen, konfrontierte, gewinne ich in parallelen Reihen Vorstellungen über seine Wegrichtung, die sich ergänzen und bestätigen.

10 T. XI—XIII Anscheinend bald nach dem Jahr, in dem Memling für unsern Blick in Brügge auftaucht, schuf er den Flügelaltar, der im Besitze des Duke of Devonshire, jetzt in Chatsworth, bewahrt wird. Dieses oft in London und anderswo ausgestellte Triptychon ist eine Stiftung des britischen Edelmanns Sir John Donne, der mit

seinem Weib und einer Tochter im Mittelfelde kniet. Dies steht nach den Wappenzeichen fest. Sir John trägt die Kette eines Ordens, der 1461 von König Edward begründet wurde, und er fiel am 26. Juli 1469 in der Schlacht bei Edgecote. Demnach ist das Werk zwischen 1461 und 1469 entstanden — wahrscheinlich 1468, weil damals aus Anlaß der Heirat Carls des Kühnen mit Margarete von York ein Gefolge hochstehender Engländer nach Brügge kam. Sir John besaß, außer der dargestellten Tochter, zwei Söhne, die vielleicht deshalb in dem Andachtsbilde nicht erscheinen, weil sie den Vater nicht nach Brügge begleitet hatten.

G. Hulin* geht von der Voraussetzung aus, die Söhne müßten, wenn anders sie am Leben waren, unter allen Umständen dargestellt sein. Danach wäre der Altar entstanden vor der Geburt der Söhne, also vor 1468, vielleicht 1466, und Memling könnte damals in England gewesen sein.

Durch Betrachtung gerade dieses Werkes nähern wir uns dem Meister, erstens weil die Entstehungszeit bekannt ist, weil wir einigermaßen mit dem Beginn anfangen, dann aber auch, weil das Thema seiner Begabung entgegenkam. Auch wird uns die Vergleichung erleichtert, da er dasselbe Thema oder doch ähnliche Themata noch des öfteren zu gestalten hatte. Aktionsloses Beieinander göttlicher, heiliger und andächtiger Figuren: fast will es scheinen, als habe Memling nichts anderes geschaffen. Zwar ist dies keineswegs der Fall, aber sein Wesen prägt sich am glücklichsten in solchen Darstellungen aus, so daß, wenn wir an ihn denken, zuerst still harrende Gebilde in unserer Vorstellung auftauchen.

Memling zeigt sich um 1468 im Besitze seiner persönlichen Sprache. Er muß in seiner neuen Heimat schon ein angesehener Meister,

* Festschrift für M. J. Friedländer (1927), S. 104.

wenn nicht der angesehenste, gewesen sein, als der vornehme Engländer ihn mit dem Auftrage betraute.

Er selbst wird sichtbar, das heißt: der linke Flügel enthält sein Selbstbildnis. Bescheiden, halb versteckt, doch an auffälliger Stelle, als eine im inhaltlichen Zusammenhang unmotivierte Erscheinung, bei seinem Namensheiligen, der Mann in mittleren Jahren: kaum zu bezweifeln, er selbst. Wir können sein Lebensalter abschätzen und danach auf sein Geburtsjahr schließen. Dreißig bis vierzig Jahre alt, so scheint es. Das Geburtsjahr fiele also in die Zeit um 1433.

In einer Säulenhalle mit flacher Decke thronend, aufrecht, streng von vorn gesehen, die Madonna. Rechts und links stehend Barbara und Katharina und kniend die Stifter. Zwischen der Madonna und den Heiligen, geistig und der Komposition nach, als vermittelnde Diener die Engel mit Musikinstrumenten. Die Madonna schmuckhaft gerahmt durch den Brokatstreifen in ihrem Rücken und den orientalischen Teppich ihr zu Füßen. Alle Elemente der symmetrischen und übersichtlichen Komposition, auch der Apfel in der Hand des einen Engels, sowie die lichte Landschaft, die zwischen den Säulen und dem Brokatstreifen sichtbar wird, mit Gewässer, Schwänen, Baulichkeiten und Baumgruppen: alles dies dauernder Besitz des Meisters, in seiner Phantasie unlöslich verknüpft mit der Gottesmutter. Alles kehrt wieder in später entstandenen Gemälden. Aber gerade weil alles wiederkehrt, der Meister schon um 1468 die ihn befriedigende Lösung der Aufgabe gefunden hatte, im Groben und Großen nichts zu ändern fand, wird die Beobachtung auf zarte Unterschiede gelenkt, die nicht auf neuen Entschlüssen, Änderungen der Gestaltungsabsicht, seelischen Wandlungen, sondern auf langsamer, natürlicher, ungestörter Reifung

beruhen, als Folgen der Übung und der Erfahrung eingetreten sind. Um die Anschauung vor Einseitigkeit zu schützen, ziehen wir zwei Werke in die Betrachtung, die den Themen nach weit abweichend von dem Donne-Altar, ungefähr gleichzeitig oder doch nicht viel später entstanden sind — nämlich den Danziger Altar und die Passionstafel in Turin.

Die abenteuerliche Geschichte des Danziger Altares ist völlig aufgeklärt*. In Brügge für Jacopo Tani, den Florentiner Kaufherrn und Vertreter der Medici, gemalt, nach Florenz verfrachtet, wurde er von den Danzigern 1473 gekapert und in der Hauptkirche als Beutestück aufgestellt. Es herrschte Kriegszustand zwischen den Florentinern und der Hansa. Da das große Werk aller Wahrscheinlichkeit nach von vornherein für eine Stelle in Florenz bestimmt war, wird es wohl unmittelbar aus der Werkstätte Memlings die verhängnisvolle Seereise angetreten haben. Entstanden wäre es demnach 1471 oder 1472. 8 T. VII—X

Prüft man die Porträtzüge der Stifterporträts, so kann man nicht zweifeln, daß die Passionstafel in Turin eine Stiftung Tommaso Portinaris ist, für den van der Goes seinen berühmten Altar ausgeführt hat. Da nun Tommaso hier mit seiner Frau, die er 1470 heiratete, aber ohne Kinder dargestellt ist, und da seine erste Tochter bereits 1471 zur Welt kam, kann das Bild mit einiger Sicherheit in das Jahr 1470 untergebracht werden. 34 T. XXVI

Schließlich finden wir die Jahreszahl 1472 auf einer Tafel in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie, der stehenden Madonna mit dem hl. Antonius und dem Stifter.

Aufschlußreich unter diesen Werken ist zumal der Danziger Altar. In diesem Triptychon ist das Jüngste Gericht dargestellt, im Mittel-

* Warburg, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXIII (1902) S. 250 ff.

feld oben thronend auf dem Regenbogen Christus als Richter, ihm zu Seiten rechts und links die Apostel, Maria als Fürbitterin und der Täufer, über ihm fliegende Engel mit den Marterwerkzeugen, unter ihm Engel mit Posaunen. Stehend auf dem Acker, dem die Menschheit entsteigt, in der Mitte die ritterliche Gestalt des Erzengels, der mit Wage und Lanze die Scheidung vollzieht. Zur Rechten werden nackte Männer und Frauen von Teufeln gepackt und der Hölle zugedrängt, die schmal und schluchtartig den Flügel ausfüllt. Nach links werden die Seligen geleitet, die, von Petrus empfangen, auf dem anderen Flügel zur Himmelspforte emporsteigen. Außen das kniende Stifterpaar, darüber in Nischen wie steinerne Bildwerke die Madonna und der hl. Michael.

Der thronende Christus deckt sich in allen Einzelheiten der Haltung und der Faltenmotive mit Rogiers Weltenrichter im Altare zu Beaune. Memling muß eine Zeichnung Rogiers mit dieser Figur, wenn nicht eine Nachzeichnung, die er selbst aufgenommen hatte, besessen haben. War er in Rogiers Atelier, als der Beauner Altar entstand? Das wäre zwischen 1442 und 1450 gewesen. War er überhaupt in der Brüsseler Werkstatt, etwa später? Abgesehen von der Christusfigur, hat Memling die reiche dramatische Komposition mit dem Gewirr und Gedränge stark bewegter nackter Leiber selbständig und keineswegs gebunden durch Rogier, wenigstens nicht durch uns bekannte Vorbilder, gestaltet.

Die ersichtlich übernommene Gestalt ist glücklich eingefügt in den Zusammenhang. Die eine Figur, deren Herkunft feststeht, weist auf den Ursprung seiner Kunst hin, auf die Macht, von der er ausgegangen war. Und es fehlt nicht an anderen Argumenten für die These: Memling ist Rogiers Schüler gewesen, ehe daß er sich in Brügge niederließ.

In einem 1516 aufgestellten Inventare* wird unter den Kunstschätzen der Statthalterin Margarethe ein Bild in folgender Art beschrieben: Ung petit tableaul d'ung dieu de pityé estant ès bras de Nostre-Dame; ayant deux feulletz, dans chascun desquelz y a ung ange et dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et lesdits feulletz, de celle de maistre Hans.

Also ein kleiner Altar, dessen Mitteltafel Rogier, dessen Flügel Memling ausgeführt hätte. Vorausgesetzt, daß die Autornamen richtig angegeben sind, bieten sich mehrere Erklärungen für das Beieinander der Namen. Memling könnte die Tafel Rogiers für irgendeinen Kunstfreund mit Flügeln ausgestattet haben. Die Teile, die etwa ursprünglich nichts miteinander zu tun gehabt hätten, könnten im Besitze der Erzherzogin zusammengefügt worden sein. Aber als die natürlichste Erklärung bleibt in Betracht zu ziehen: der Altar wurde als ein Ganzes in Rogiers Werkstätte geschaffen, Memling war als Gehilfe, als Mitarbeiter, als Geselle in dieser Werkstätte tätig.

In dem Inventar von 1524 ist dasselbe Bild so beschrieben**: ... Nostre Dame tenent Nostre Seigneur nūz devant elle ... Und von dem einen Engel wird bemerkt »une espée en sa main«. Maria, den Leib Christi vor sich haltend: diese seltene Darstellung kennen wir zwar nicht im Werke Rogiers, wohl aber in dem Memlings, 37 T. XXVII sogar in zwei Exemplaren, die ziemlich genau miteinander übereinstimmen. Der Umstand, daß Memling diesen Kompositionstyp, vermutlich frei nach Rogier benutzte, kann die Inventarnotiz bestätigen und die Vorstellung stützen, daß er in Rogiers Atelier

* Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien . . . . Paris 1839, II S. 479.

** Revue archéologique VII (1850) S. 36.

war, als dort ein solches Bild mit seiner Hilfe ausgeführt wurde. Guicciardini und Vasari nennen Rogier und Memling zusammen und bezeichnen den jüngeren Meister als den Schüler des älteren. Schließlich wird in der Urkunde*, die sich auf den Cambray-Altar bezieht, also auf das zwischen 1455 und 1459 in Rogiers Werkstatt ausgeführte Triptychon, ein »jone pointre Hayne« erwähnt, der für gewisse Malereien »autour dudit tabliau« bezahlt wird. Die Identität dieses Hayne mit Hans Memling ist problematisch, und nach der Art, wie der Name genannt und seine Arbeit bezeichnet wird, unwahrscheinlich. Vermutlich war dieser Hayne gar kein Ateliergenosse Rogiers, sondern ein Maler in Cambray, der nach Aufstellung des Altares irgendwelche Dekorationsmalerei auszuführen hatte.

Mehr als Quellenschriften und Urkunden beweisen die Beziehungen zwischen den Bildgedanken. Der Weltrichter in Danzig bleibt nicht ein vereinzelter Fall. Soweit die erhaltenen Bestände Vergleichung ermöglichen, geht Memling von Formen aus, die Rogier geprägt hat. Und diese Abhängigkeit zeugt gerade deshalb für ein Lernverhältnis, für zeitweilige Ateliergemeinschaft, weil die Charaktere, die Temperamente, tief voneinander verschieden, auseinanderstrebten, und keine Wahlverwandtschaft die Annäherung zwischen ihnen begünstigte.

Kürzlich hat Hulin de Loo** die Verbindung zwischen Rogier und
99 Memling fester zu knüpfen versucht, indem er auf drei Tafeln die Aufmerksamkeit lenkte, die seiner scharfsinnig begründeten Ansicht nach von Memling in Rogiers Werkstatt ausgeführt worden wären. Dies sind eine fragmentarisch erhaltene Verkündigung, die

* Delaborde, Ducs de Bourgogne I S. LIX.

** Burlington Magazine 1928 (April), S. 160.

sich zur Zeit im Londoner Kunsthandel befindet, eine Anbetung der Könige im Prado, drittens eine Darreichung im Tempel, die in der Czernin-Galerie zu Wien bewahrt wird. Die vorgeschlagene Zusammenfügung dieser drei Tafeln, die stilistisch zueinander passen und mit bekannten Rogier-Kompositionen zusammenhängen, nämlich mit dem Altar von S. Columba, hat viel für sich, und mit Recht nimmt Hulin an, daß ein Schüler Rogiers diesen Altar geschaffen habe. Zutreffend ist auch die Beobachtung, daß die beiden der Darbringung im Tempel eingefügten Bildnisse zweier junger Mädchen durch überlegene Lebenswahrheit aus dem Zusammenhang herausfallen und vermutlich von Rogier selbst geschaffen seien.

Nur ein Argument in den Ausführungen Hulins finde ich unzutreffend. Er vergleicht die Muster der Fliesenböden und bemerkt, daß genau dasselbe komplizierte Muster wie in der Wiener Darbringung in der Pariser Verkündigung Mariae* zu finden sei, die er für ein Werk Rogiers hält. Dieser Bodenbelag kommt aber nicht, wie Hulin zur Unterstützung seiner These angibt, in anerkannten Gemälden Memlings vor, nicht in der Madonna mit dem hl. Georg der Londoner National Gallery und auch sonst nicht, wohl aber in korrekter Wiederholung mehr als einmal in Bildern vom Meister der Katharinen-Legende**. Der Meister der Katharinen-Legende soll damit nicht etwa als der Autor des von Hulin zusammengestellten Altares vorgeschlagen werden. Daß er, den ich als den eigentlichen Werkstatterben Rogiers betrachte, das Schema verwendet hat, bestätigt den Gebrauch dieses Musters in dieser Werkstatt. Memling kann es sehr wohl verwendet haben, namentlich als Mitarbeiter Rogiers, ist aber nicht zu be-

* M. Bd. II, Nr. 9.

** Z. B. in der Verkündigung zu Florenz (Bargello), M. Bd. IV, Nr. 52, Tf. L.

trachten als der einzige Rogier-Schüler, der es verwendet habe. Verlockend und verführerisch bleibt die vergleichende Betrachtung der folgenden vier Anbetungen*:

a) Rogiers Columba-Altar,

b) Die kleine Tafel im Prado, die Hulin für ein Jugendwerk Memlings hält,

1 T. I *c*) Die Mitte des großen Memling-Altares im Prado, den ich für ein Meisterwerk Memlings aus der Zeit um 1470 halte,

2 T. II *d*) Die Mitte des Floreins-Altares in Brügge, im Hospital, Memlings signiertes Werk von 1479.

Zu verfolgen ist, wie Memling, wenn anders er die Tafel unter b geschaffen hat, sich Schritt für Schritt von dem Vorbilde Rogiers freimacht. Bei Betrachtung dieser Kette werde ich geneigt, der Vermutung Hulins zuzustimmen, wenngleich das persönliche Wesen Memlings sich nicht gerade deutlich in der kleinen Tafel zu Madrid ausspricht.

Das Studium der Bilder, die Memling um 1470 in Brügge ausgeführt hat, verstärkt die Vorstellung, daß er einige Zeit in Rogiers Werkstatt gearbeitet habe, und zwar in den Jahren, in denen der Columba-Altar entstand.

Kein anderes anerkanntes Werk Memlings belehrt uns so anschau-
1 T. I lich über sein Verhältnis zu Rogier wie das Triptychon im Prado zu Madrid. In der Mitte die Anbetung der Könige, die in einzelnen Motiven, namentlich der Haltung und Kleidung des ältesten Königs, von dem Columba-Altar Rogiers abhängt. Die Geburt Christi auf dem linken Flügel ist teilweise dem Bladelin-Altar entnommen, und zwar geht die Übereinstimmung hier — die

* Vgl. die Abb. im Burl. Mag. a. a. O.

Lage und Haltung des Kindes, die Faltenmotive im Madonnengewande mit den umgeschlagenen Ärmeln — so weit, daß der Meister beim Arbeiten eine Zeichnung Rogiers oder eine in Rogiers Atelier aufgenommene Zeichnung vor sich gehabt haben muß. Wesentlich abgewichen ist er nur in der Bewegung der Madonnenhände, die statt aneinander gelegt und abwärts gestreckt, aufwärts gerichtet sind. Jedoch hat er ein andermal, nämlich in der kleinen Tafel der Sammlung Clemens (jetzt im Kunstgewerbe- 28 T. XXV
Museum zu Köln) das Motiv wiederholend, sich auch in der Handbewegung an Rogiers Vorbild gehalten.

Memlings Gekreuzigter in der Tafel zu Vicenza schließt sich an 4a T. V
den von Rogier geschaffenen Typus an. Dieses Bild ist allen Anzeichen nach um 1470 entstanden.

Als ein Werk Memlings aus früher Zeit kommt in Betracht eine 32
Tafel mit der heiligen Familie auf der Flucht, die 1905 in der Sammlung Schiff zu Paris verkauft wurde, deren gegenwärtiger Besitzer mir nicht bekannt geworden ist. Maria sitzt mit dem Kind auf dem Schoße und greift mit der Linken in einen Baum, um eine Frucht zu pflücken, ohne mit Körperhaltung und Blick die Aktion zu begleiten. Joseph schöpft rechts Wasser aus einem Fluß, in dem sich sein Kopf spiegelt. Die Zaghaftigkeit der etwas dünnen Komposition, die ungewöhnliche Bemühung um landschaftliche Formen sind als Regungen jugendlicher Befangenheit bei erwachender Selbständigkeit zu deuten.

Daß die Passion in Turin für Tommaso Portinari wahrscheinlich 1470 gemalt wurde, wird nicht nur durch die Porträtzüge des Stifterpaares bewiesen, sondern auch durch Vasari*, der eine kleine Tafel mit der Passion von Memlings Hand als früher in Florenz

* 1. und 2. Auflage, erst in der 2. wird der Gegenstand erwähnt.

in Sta. Maria Nuova, für die Portinari gemalt, jetzt, also um 1550, beim Herzog Cosimo befindlich erwähnt*.

Ein Italiener des 16. Jahrhunderts konnte wohl die Tafel, die fast einen Meter breit und mehr als einen halben hoch ist, als eine kleine bezeichnen.

In der Turiner Tafel ist eine Kompositionsweise konsequent und offen durchgeführt, die oft verschämt benutzt wurde, eine Weise, die Memling liebte, und nochmals in einem uns erhaltenen Werk ebenso folgerichtig verwendet hat, nämlich in der
33 Münchener Tafel mit den Freuden Mariae. Lückenloser Bericht, ausführliche Veranschaulichung der Evangelien-Erzählung, wie in den zyklischen Wandbildern, den Glasfenstern, vielteiligen Altären, sowie in den Büchern, wo Seite auf Seite, Bild nach Bild das Epos sich abwickelt, war ein natürliches Bedürfnis, das zu befriedigen den niederländischen Tafelmalern Schwierigkeiten bereitete. Als man nämlich die Bildfläche wie einen realen und einheitlichen Raum gestaltete, widerstrebte es dem erwachten Wirklichkeitssinne, zeitlich aufeinanderfolgende Szenen in einem Bilde darzustellen. Man hat es dennoch getan, aber zumeist mit schlechtem Gewissen, indem man im Hintergrund, in der Ferne, Nebenszenen unterordnete und durch örtliche Entfernung zeitlichen Abstand andeutete. Wenn Memling das sinnwidrige Beieinander zeitlich aufeinanderfolgender Geschehnisse weniger scheute als seine niederländischen Vorgänger und Zeitgenossen, so deutet

* W. Molsdorf (Cicerone 1924, S. 719 f.) hat beobachtet, daß die Gruppe der Kreuztragung in einigen Zügen übereinstimmt mit dem großen Kupferstich Schongauers, und aus dieser Beobachtung den üblichen Schluß gezogen, Memling habe den Stich gekannt und benutzt. Dies ist schon deshalb unmöglich, weil der Stich nicht vor 1470 entstanden sein kann. Die Übereinstimmung ist durch gemeinsame Quelle — Rogier — am leichtesten zu erklären.

diese Naivität auf schwächer entwickelten Wirklichkeitssinn. Er hat die Akte, die Aufzüge, als der Form nach gleichwertig nebeneinandergestellt und den Bühnenraum mit landschaftlichen und baulichen Versatzstücken so eingerichtet, daß die zeitlich aufeinanderfolgenden Szenen, örtlich nebeneinander sich nicht stören. Je entschiedener die Illusion der Örtlichkeit wirkt, um so mehr fühlt sich der Betrachter als Zeitgenosse des sich abspielenden Vorgangs, und er kann nicht Zeitgenosse mehrerer zeitlich voneinander getrennter Geschehnisse sein. Wenn ein und dieselbe Gestalt an zwei oder mehr Stellen des realiter gestalteten kontinuierlichen Raumes erscheint, wird die Illusion aufgehoben oder doch gestört. Es gibt also im Tafelbilde keine Einheit des Raumes ohne Einheit der Zeit. Man hat sich der Mysterienbühne erinnert, und wahrscheinlich wurde die Phantasie des Malers durch das kirchliche Theater angeregt, aber der wesentliche Unterschied besteht doch darin, daß die Aufführung das zeitliche Verhältnis zwischen den Begebenheiten und damit den kausalen Zusammenhang ausdrückte, was das Bild nicht vermochte.

Memling trachtete danach, den inneren Zwiespalt zu überbrücken, indem er eine Stadt aufbaute und die Szenen kunstvoll in Hallen, zwischen Mauern verteilte, voneinander schied und jedem Vorgang eine eigene örtliche Gebundenheit gab. Wohl erzielte er mit dem verwickelten, durchdachten Gerüst Auseinanderlegung, Gliederung und Scheidung, so daß die Szenen gleichsam nichts voneinander wissen, und der Beschauer angeleitet wird, das Bild wie ein Buch zu lesen, aber die Erzählung wird doch nur dem verständlich, dem der Evangelienbericht vertraut ist, und die Masse der Gebäude, dieses geschachtelte Konglomerat von Häusern, Türmen, Toren, Mauern und offenen Hallen, bringt einen irritierenden Eindruck hervor.

Im Jahre 1480 gestiftet von Pieter Bultync für die Lohgerberzunft, also ziemlich genau ein Jahrzehnt später entstanden als die Turiner Passion, ist die erheblich größere Tafel mit den Freuden Mariae in der Münchener Pinakothek, die, der Absicht nach, ebenso komponiert wie die Passion, bequem zu vergleichen, unsere Vorstellung von des Meisters Entwicklung kräftigt.

In der jüngeren Tafel weites, reich gegliedertes Land, in dessen Spalten und Falten das Menschenwesen locker verteilt und staffagehaft eingeordnet ist. Die Stadt, wie in Turin, in einem aus romanischen und gotischen Elementen gemischten Stil erbaut, hier in den Mittelgrund geschoben. Das Zentrum betont durch die Anbetung der Könige, die als Hauptszene kräftig herausgehoben wird. Subordination statt der Koordination in Turin.

37 T. XXVII 37a Datiert 1475 ist die Gottesmutter mit dem toten Heiland im Museum zu Melbourne. Die Replik in der Capilla real zu Granada — mit starken Veränderungen in der Armbewegung des Heilands, im Ausdruck sowie in den Typen strenger und etwas fremdartig, dürfte noch etwas früher entstanden sein. Maria hält den Leib des toten Sohnes vor sich, der aus weißem Tuche wie aus einem Blattkelch aufsteigt in Halbfigur, mit offenen Augen und dem kläglich geneigten Haupte, der mit der einen Hand die Brustwunde zeigt, mit der anderen das Blut aufzufangen scheint. Die steile Pyramide dieser skulptural erdachten Gruppe steht vor goldenem Grund, auf dem oben rechts und links wunderlich bilderbogenhaft in einzelnen Köpfen, Händen und Martergeräten an den Ablauf der Passion erinnert wird. Der streng hieratische und in der Anlage altertümliche Bildtypus, schwerlich eine Erfindung Memlings, geht, wie ich mit Hilfe einer alten Inventarnotiz wahrscheinlich gemacht habe, auf Rogier zurück*.

* S. oben S. 17.

Die Madonnen-Verehrung nimmt im »Werke« Memlings viel Raum ein und scheint noch mehr Raum einzunehmen. Seine Gestaltung der Passion führen wir vergleichend zurück auf die Leistung seiner Vorgänger und können uns danach zumeist des Urteils nicht enthalten, er bleibe an Entschiedenheit und Ausdrucksenergie zurück. Was hingegen das paradiesische Dasein wohlgestalteter, sittsamer Frauen betrifft, der weiblichen Heiligen, der Engel und zumal der Madonna, ist seine Phantasie so erfüllt von der Reinheit, der Anmut, der mütterlichen Liebe, daß er einzelne Gestalten und heilige Gesellschaften in vielen Varianten, ohne zu ermüden, zur Zufriedenheit seiner Zeitgenossen bildet und seiner »Schönheit« Gültigkeit erobert hat. Sein Ordnungssinn, seine Symmetrie, als Ausdruck ungestörten Gemütszustandes, verleihen der jungfräulichen Mutter eine willig anerkannte Herrschaft.

Suchen wir das umfangreiche Material an Marienbildern zeitlich zu ordnen, um die Entfaltung des persönlichen Ideals zu begreifen, so bietet sich als Ausgangspunkt, abgesehen von dem vermutlich 1468 entstandenen Altarbild in Chatsworth, die Madonna mit dem hl. Antonius in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie, die mit dem Datum 1472 bezeichnet ist. Statuarisch, in abweisender Isoliertheit, passiv, leidvoll, trägt die Madonna das dumpf ruhende Kind. Von dieser Vorstellung ging Memling aus, variierte sie langsam und unwillkürlich.

Eigentliche Jugendwerke des um 1433 geborenen Meisters sind die zwischen 1468 und 1472 entstandenen Andachtstafeln und Altäre keineswegs. Wir richten suchend das Augenmerk auf Schöpfungen, die eine engere Verbundenheit mit Rogier zeigen, und zwar nicht nur in Entlehnung der Komposition oder von Kompositionsteilen, sondern auch in der Formensprache. In der Tat lassen

sich Bilder nachweisen, in denen sich Memlings Gestaltungsweise noch nicht vollständig von derjenigen Rogiers abgelöst zu haben scheint, abgesehen von den hypothetisch für Memling in Anspruch genommenen Tafeln*. Wir sind geneigt, solche Werke in die weite und dunkle Zeitspanne zwischen 1450 und 1468 zu setzen.

59 T. XXXIII Für ein Jugendwerk Memlings im engeren Sinne halte ich mit der größten Sicherheit die Madonna zwischen zwei musizierenden Engeln, die, wenig bekannt, vor kurzer Zeit in den amerikanischen Kunsthandel gelangt ist. In gemalter Bogenrahmung die thronende Mutter. Eine gotische Säulenhalle, durch die der Blick auf einen symmetrisch ummauerten Hofgarten fällt. Eine Gliederung des Hintergrundes, die dem Meister ungeläufig ist, die nachweislich in Holland und in Löwen beliebt war. Mit einiger Regelmäßigkeit schloß Memling sonst hinter der Madonna mit einem herabhängenden Brokatstreifen ab, hier — ausnahmsweise — nicht. Die Bewegung der Madonnenhände mit den gewaltsam abgespreizten Daumen, die heftige, eckige Aktivität des mageren Kindes, dieses eigenwillige Spielen, das Blättern im Gebetbuche, das krampfige Aufwärtsziehen der Fußzehen: ganz im Geiste Rogiers, dessen Huntington-Madonna** ein ähnlich gebildetes und ähnlich bewegtes Kind zeigt.

Memling hat seine Motive auf Formeln gebracht, an denen er beinahe pedantisch festhielt, mit einer Erfindungsträgheit, die mit seiner Selbstzufriedenheit und mit seiner etwas mechanischen Arbeitsweise zusammenhängt. Das auf dem Schoß der Mutter sitzende Kind ist, mit vielen geringen Abwandlungen, schon im Altare zu Chatsworth (1468), dann in späteren Werken zumeist im

* S. oben S. 18.

** M. Bd. II Nr. 40 Tf. XXXIV.

wesentlichen so gebildet: das eine Bein in Seitenansicht gestreckt oder geknickt, das andere dagegen etwas hochgezogen, von vorn gesehen, mit perspektivisch verkürztem Oberschenkel. Rogier hat beide Beine des Kindes in der Bildfläche ausgebreitet, parallel gestreckt oder geknickt. Hält sich Memling von der eigenen typischen Form fern und an die Rogiersche Tradition, so dürfen wir mit einiger Sicherheit auf Jugendarbeit schließen.

Das Kind, das schräg in Seitenansicht mit parallelen Beinen, hochgezogenen Fußzehen auf dem Schoß der Mutter halb liegt, halb sitzt, ähnlich wie in Rogiers Columba-Altar, scheint mir dafür zu sprechen, daß die thronende Madonna in der Capilla real zu Granada ein relativ frühes Werk Memlings ist. Die Kopftypen, die Anordnung mit dem persischen Teppich, dem Brokatstreifen, der Hintergrundslandschaft in dem gewohnten Schema. Das Motiv des Säugens dagegen, der offenen Brust, des abwärts geschwungenen Kopfschleiers, gehört zur Rogier-Tradition und nicht zu Memlings Gewohnheit. 55 T. XXXII

Zwei andere Madonnen in Halbfigur, die für enge Verbundenheit Memlings mit Rogier zeugen, finden wir in der Sammlung Friedsam zu New York und bei Lady Ludlow zu London. Das kleine Tondo mit der säugenden Madonna in New York gehört zu dem bekannten Typus der Rundbilder*, die von Nachfolgern Rogiers und des Flémalle-Meisters ausgeführt worden sind. 52 48 T. XXIX

Die Tafel in der Londoner Sammlung zeigt eine im »Werke« Memlings überraschende Komposition, die an sich schon als entlehnt erkannt werden würde, auch wenn wir nicht bei Vergleichung mit Rogiers in der Sammlung Heß zu Berlin bewahrter Madonna**

* Vgl. M. Bd. II Nr. 70.

** M. Bd. II Nr. 35 T. XXXI.

feststellen könnten, wodurch Memling zu dieser kühnen Gestaltung, dieser unerwartet innigen Verbindung zwischen Mutter und Kind angeregt worden ist. Der Kinderkopf überschneidet die Wange der Mutter. Die verwickelte, in mehreren Richtungen auseinander strebende Bewegung des sich räkelnden Kindes entspricht durchaus nicht Memlings Natur, die das dramatische Spiel gegeneinander wirkender Kräfte, verschlungener Motive vermeidet.

Im Gebiete der Madonnendarstellung ist das Herauswachsen des Meisters aus dem Boden der Rogier-Werkstätte zu verfolgen. Nicht vergessen dürfen wir, daß manches ältere Werk, von dem Memling ausgehen konnte, verloren gegangen ist. So besitzen wir keine thronende Madonna von Rogiers Hand, wohl aber Kunde davon, sogar von einer Madonna mit zwei Engeln*, also etwa von dem Urbilde der von Memling häufig variierten Darstellung.

Eine Datierung von einiger Genauigkeit für einzelne Werke kann nur aus dem Verhältnis Memlings zu Rogier nicht gewagt werden. Eine Abkehr des Schülers von dem Lehrer zu einer bestimmten Zeit ist nicht anzunehmen, vielmehr ein allmähliches Nachlassen der Herrschaft mit Rückfällen, mit gelegentlichem Wiederauftauchen der überkommenen Formeln und Typen.

Sicherlich hat Memling in jeder Phase seiner Entwicklung Madonnen-Tafeln geschaffen. Wir besitzen solche Bilder in größerer Zahl; einige davon sind datiert. Das Werden des Meisters in seinem wechselnden Verhalten zu diesem konstanten Thema ist zu verfolgen. Nur ist die Bewegung, die wir wahrnehmen, langsam, und der Weg nicht weit. Das Ende liegt nahe beim Anfang. Die Unterschiede des Ausdrucks und der Formensprache sind zu zart, als daß sie Photogrammen abgelesen werden können und noch weniger

* Im Carmeliterkloster zu Brüssel, vgl. m. Bd. II S. 15.

Zinkätzungen. Die Madonna wird zutunlicher und verliert an Strenge und Hoheit. Die Originale verraten einen Ablauf, der dem psychologischen Vorurteil entspricht. Das Vorurteil aber gewinnen wir aus der allgemeinen Kenntnis des Charakters. Memling war erfolgreich, er verfügte über Kenntnisse, über Sicherheit der Hand, über das Können, das ihn befähigte, die Wünsche seiner Gönner zu erfüllen. Er war in Brügge der Erste, mindestens zwischen 1468 und 1485. Erst gegen Ende seiner Laufbahn trat Gerard David als Rivale auf. Er hatte von dem Sichtbaren in den Formvorrat seiner geistigen Werkstatt gerade so viel aufgenommen, wie er brauchte. Sein Schaffen vollzog sich ohne Spannung, ohne treibenden Ehrgeiz. Demnach sind als die Kräfte, die seine Entwicklung bestimmten, zu erwarten: wachsende Sicherheit bis zu einem gewissen Punkte, Erschlaffen der seelischen Teilnahme. Ein hohes Alter erreichte er nicht. Als er starb, mag er etwa sechzig Jahr alt gewesen sein.

Dem rahmenden Bau, der mehr und mehr figürliche Plastik, Blattformen, metallisch ziseliertes Schmuckwerk aufnimmt, wird unvermutet ein Motiv hinzugefügt, das fremd in der gotischen Formwelt, italienisch und renaissancemäßig anmutet. Zwei Madonnentafeln, die in Wien und die in Florenz, sowie der Altar mit der Auferstehung Christi im Louvre, zeigen eine festlich krönende Ausschmückung, die auf irgendwelchen Wegen aus dem Süden dem Brügger Meister zugekommen war. Naiv, äußerlich hat Memling Girlanden aus Blättern und Früchten, nackte Kinder, die diese Girlanden halten, seinem Schema eingeordnet. Vom Scheitel des runden Torbogens schwingen sich abwärts nach rechts und links üppige Blattgehänge und verbinden zwei Putti, die in die Laibung geklemmt sind, mit je zwei Knaben, die rechts und

9

61 T. XXXV

links auf den gotischen Kapitellen stehen. Zwischen den Girlanden und dem Brokatstreifen, den Memling als Folie hinter der Madonna nicht entbehren zu können glaubte, eine schirmende Bedachung aus gezaddeltem Stoff, der flattert wie Fahnentuch. Das italienische Motiv der Girlanden und Putten, sowie das unruhige Stoffspiel, mit dem der Meister jenen Fremdkörper seiner gotischen Konstruktion einzupassen trachtete, sind Merkmale später Entstehung. Die Madonnen mit den Fruchtgehängen sind schwerlich vor 1485 ausgeführt.

60 T. XXXIV Die ehemals im gotischen Hause zu Wörlitz bewahrte, kürzlich nach Amerika verkaufte Madonna ist offensichtlich eine Vorfrucht der florentinischen Madonna. Runder Bogen, aber keine Girlanden, keine reliefhaft den Zwickeln eingefügte Kinder, der Stoff der Baldachinbedachung ziemlich ruhig hängend. Ein Motiv, das für Spätzeit zeugt: der umgeschlagene Madonnenmantel, dessen Pelzfutter unterhalb der Knie sichtbar wird. Diese gefallsüchtige Belebung des Gewandstoffes, die in den Madonnen zu Wien und Florenz beobachtet wird, zeigt sich noch nicht in der Wörlitzer Tafel, die im Ganzen etwas befangen aussieht und um 1480 entstanden sein mag, ungefähr gleichzeitig mit der Madonna im
58 Kaiser-Friedrich-Museum, der aus der Thiem-Sammlung, und
63 T. XXXVI derjenigen mit dem hl. Georg in der Londoner National Gallery. Das Lächeln des Engels, der den Apfel anbietet, gewinnt an offener Heiterkeit. Die seelischen Beziehungen zwischen den Gliedern der Gruppe werden fester geknüpft.

7 Der Flügelaltar im Louvre, dessen Mitteltafel mit der Auferstehung Christi gerahmt ist wie die Wiener Madonna — bei schwächerer Motivierung des Schmuckmotivs —, scheint spät entstanden zu sein. Diese Datierung wird bestätigt durch die Schlankheit

und Beweglichkeit der Figuren, ihre schlangenhafte, tänzerische Geschmeidigkeit. Auf dem linken Flügel das Martyrium des hl. Sebastians. Wir vergleichen damit dieselbe Szene in der Einzeltafel zu Brüssel, die um 1470 entstanden sein mag. Die Schützen straff im Sinne Rogiers, der Kopf des Heiligen nach vorn gedreht. Ernster Ausdruck, steife Frontalität der Köpfe, eckige, stockende Bewegungen werden als die Merkmale des Anfangs beobachtet.

In der Mitte und auf der Höhe seiner Brügger Wirksamkeit stand Memling in den Jahren 1479 und 1480, wenigstens will es uns so scheinen, da wir als die Ernte dieser Jahre den Altar mit der Anbetung der Könige im Hospital, den großen Johannesaltar ebendort, sowie die Tafel mit den Freuden Mariae in München besitzen. Von hier aus schauen wir rückwärts und vorwärts.

Der Floreins-Altar in Brügge, der 1479 datiert ist, bietet mit den drei Kompositionen bei geöffneten Flügeln eine Variante des größeren Triptychons in Madrid. Überall im Altare zu Madrid noch stärkere Abhängigkeit vom Columba-Altar — in der Geburt Christi vom Bladelin-Altar —, so in der Bewegung der Madonna, des ältesten Königs, in der Haltung des Christkindes und in allen Figuren der Darstellung im Tempel. Der Madrider Altar ist vor 1479, vielleicht erheblich früher, entstanden. Dennoch deckt er sich in einigen Teilen, z. B. in der knienden Figur des zweiten Königs, fast vollkommen mit dem Brügger Altar. Sparsam in der Erfindung, hält Memling über weite Zeiträume an gewissen Motiven fest. Die Komposition der Epiphanie in Brügge, glücklicher als in Madrid zusammengezogen, minder sperrig, doch dieser Vorzug mag auf Rechnung des gegebenen Formats, der in Brügge minder breiten Bildfläche, fallen.

45

2 T. II—IV
11
33

In jeder Linie spürt man ausgeschriebene Handschrift. Die Auffassung hat sich kaum merklich gewandelt. Immerhin: ein Mehr von freundlicher Offenheit, ein Weniger von Würde und geistiger Bedeutung.

Im Floreins-Altar, der in der Durchbildung das Äußerste an Subtilität bietet, gebunden durch die — freilich verblaßte — Erinnerung an den tyrannischen Lehrer, äußert sich Memling freier in dem gleichzeitigen Johannes-Altar, der, namentlich verglichen mit dem Chatsworth-Altar von 1468, beträchtliche Wandlung offenbart. Im Mittelfelde symmetrisch geordnetes Beieinander wie in dem älteren Altar, aber die Symmetrie ist gelockert durch Richtungswechsel. Ein Engel in Seitenansicht, die Gegenfigur von vorn. Die Köpfe der Heiligen mannigfaltig gewendet, nicht mehr sämtlich in halber Seitenansicht und der Madonnenkopf nicht mehr als feste Axe rein frontal. Leichte Beugungen geben dem Ganzen Mannigfaltigkeit und spinnen Beziehungen an zwischen den Gliedern der Gemeinschaft. Maria blättert in dem Buche, das der Engel ihr hinhält, das Kind streift den Ring auf den Finger der Katharina. Etwas Aktion ist in das repräsentative Beieinander eingekehrt. Ein wenig wird der Tiefenraum für die Postierung der Gestalten benutzt, die etwas kleiner im Verhältnis zu der Halle erscheinen. Nicht mehr Komposition wesentlich in einer Reliefschicht und nicht mehr hauptsächlich ausgewogen in der Bildfläche.

Auf dem linken Flügel die Enthauptung des Täufers, rechts Johannes auf Patmos. Vor der ihm sicherlich unbequemen Aufgabe, die Exekution darzustellen, hat sich Memling seines Lehrers erinnert. Der vom Rücken gesehene Scherge mit scharfer Kopfdrehung, gewaltsamer Muskelspannung, gespreizten Beinen, exzentrischer Bewegung, ist nachgeahmt der Gestalt in Rogiers

Johannes-Altar, wenn auch absichtlich verändert, und wirkt als Fremdkörper in der Komposition. Salome steht anscheinend ein gutes Stück weiter hinten als der Scherge. Dennoch legt er mit seitlich gestrecktem Arm des Täufers Haupt ihr auf die Schüssel, wie wenn sie neben ihm und in derselben Tiefenschicht — also wie in Rogiers Komposition — stände.

Der persönlichen Begegnung mit seinem großen Zeitgenossen Hugo van der Goes konnte Memling schwerlich ausweichen. Bei den Hochzeitsfeierlichkeiten, die der Burgunderfürst 1468 in Brügge veranstaltete, trat der Genter Meister mit den Brügger Malern in Wettbewerb*. Tommaso Portinari war zwischen 1470 und 1475 Memlings Gönner, wie er gleichzeitig Hugos Gönner war. Ihren Anlagen nach standen die Meister sich fremd gegenüber. Memling war nicht jung genug, zu sicher und fertig in seinem Kreis, als daß er entscheidende Anregungen von der überlegenen Kraft des Genters hätte empfangen können, die sich erschreckend und unerreichbar vor ihm aufrichtete. Dennoch nahm er einmal Kompositionsmotive von van der Goes auf, wie wir beweisen können.

In Granada, in der königlichen Kapelle, wo eine ganze Reihe von Memling-Tafeln beieinander stehen, gibt es ein Diptychon, dessen Dramatik mit eng zusammengedrängten Figuren der gewöhnlichen Kompositionsweise Memlings ungemäß erscheint. Links die Abnahme vom Kreuze, eingepreßt und gespannt in dem Rahmen, der Leib Christi schräg, bis zu den Knien, die drei Männer, die den Leib halten, in kühner Anordnung, mit teilweise verdeckten Körpern, dicht bei ihm, so daß sie nur mit Brust und Kopf verhältnismäßig groß und mit starkem Ausdruck in die enge Bildfläche hereinragen. Eine ähnliche Komposition, in zwei mäßigen 13 T. XV, XVI

* Vgl. m. Bd. IV, S. 11.

Repliken bekannt zu Florenz und Altenburg, geht offensichtlich auf van der Goes zurück*. In dem Gegenflügel zu Granada Maria und vier klagende Frauen sowie Johannes, Halbfiguren, die Köpfe dicht beieinander in zwei Schichten. Das Leinwandbild von van der Goes im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin** enthält eine verwandte Komposition. Die Bildidee dieses Diptychons geht auf van der Goes zurück. Memling hat sie mehr als einmal benutzt.

13a Im Privatbesitz zu Leningrad ist eine Variante der Kreuzabnahme

13b zu finden, in Schleißheim eine Variante des Gegenflügels — hier mit nur drei klagenden Frauen und vielleicht Werkstattkopie.

Wie sich Memling im repräsentativen symmetrischen Aufbau am ehesten auf sich selbst verließ, wurde die Erinnerung an Rogier ihm hilfreich, sobald es den Ausdruck schmerzlicher Teilnahme galt. Er griff noch in den aus Rogiers Werkstatt stammenden Vorrat an Motiven, als er in der Formensprache selbständig geworden war. Von den drei Beweinungen Christi, die wir von ihm kennen, schließt sich diejenige in dem verbrannten Triptychon der v. Kaufmann-Sammlung am engsten an das große Muster an.

6 Hier ist der Leib Christi in die Vorderansicht gekippt mit einem herabhängenden und einem seitlich gestreckten Arm. Der zweite Arm, in seiner Lage nicht motiviert, offenbar anderem Zusammenhang entnommen. Die Magdalena mit erhobenen, über dem Kopf gefalteten Händen. Die großen Köpfe tief beseelt und gestuft im Ausdruck des Kummers, des stummen Schmerzes, des Leidens, der lauten Klage.

5 Die ähnlich geordneten Figuren des Brügger Triptychons vergleichsweise matt im Ausdruck. Das v. Kaufmann-Bild mag um

---

* M. Bd. IV, Nr. 24.

** M. Bd. IV, Nr. 7.

1475, das Brügger Bild um 1480, das in Rom noch etwas später entstanden sein. 36

Vom Jahre 1482, datiert auf dem verlorenen Rahmen, gehört die Verkündigung der Sammlung Ph. Lehman in New York zu den Meisterwerken der Mitte und Höhe. Hulin hat mit Recht die unerwartet originelle Komposition als die schönste Erfindung Memlings bezeichnet. Ein besonders sorgfältig durchgebildetes, übrigens ungewöhnlich gut erhaltenes Werk der mittleren Periode ist die große Madonnentafel im Louvre mit den vielen Stifterporträts, eine Tafel, die, an Gewicht und folgerichtiger Beleuchtung weit überlegen den Frühwerken, an Monumentalität die Spätwerke überragt. Ungefähr gleichzeitig, also etwa 1485 ist der Moreel-Altar in Brügge entstanden. Eher später als früher sind die in ihrer Größe leeren, etwas verputzten Orgelflügel aus Najera anzusetzen — in der Antwerpener Galerie. 26 T. XXIV, 66, 22

Deutliche und vielseitige Anschauung von Memlings Spätzeit, damit die Richtung zum Endpunkte, das Ergebnis und sein Wesen in der Schlußformel bieten die folgenden inschriftlich datierten oder datierbaren Schöpfungen:

1487 – Das Diptychon im Hospital zu Brügge, die Stiftung Martin Nieuwenhoves. 14 T. XVII, XVIII

1487 – Das Stifterbildnis in Florenz, der Teil eines Diptychons, zu dem der hl. Benedikt in Florenz sowie die Madonna in Halbfigur im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gehört. 23

1489 (?) – Der Ursula-Schrein im Brügger Hospital, der 1489 dem Gebrauch übergeben wurde, vermutlich unmittelbar vorher entstanden ist. 24 T. XXI, XXII

1491 (?) – Der große Altar in Lübeck, der 1491 in Auftrag gegeben wurde. 3

Die Nieuwenhove-Madonna, eine verhältnismäßig große Halbfigur, kann als Musterbeispiel betrachtet werden. Licht lokalfarbig, kühl, mit undurchsichtigem, etwas staubigem Rot, mit einem persischen Teppich und einem Brokatkissen unten auf der Brüstung. Der Madonnenkopf von vorn, aber leicht geneigt, mit rein gerundeten Wangen. Das gesund bräunliche Fleisch kräftig modelliert, namentlich die Madonnenhand, die den kugeligen Apfel hält. Im seelischen Wesen von gelassener Würde, aber um ein Geringes zutraulicher als die Madonnen der früheren Zeit, die sorgenvoll, altjüngferlich und leicht gekränkt blicken. Das Kind weder heiter, noch dumpf und verschlossen, vielmehr in einem mittleren Gemütszustande, der an Ausdruckslosigkeit grenzt. Die Mutter hält das ziemlich ungeschickt sitzende Kind vor sich; nirgends ragt es über die Kontur des roten Madonnenmantels hinaus.

Die Figur aufs glücklichste ausgewogen in der Bildfläche. Das Auge gleitet über die rundlich geführten Umrisse, die abgeschliffenen Körper, ohne auf Einschnitte oder Ecken zu stoßen. Von der akzentlos glatten Form geht eine entspannte wohlige Ruhe und gleichmütiges Behagen aus. Vergleichsweise voll und gewichtig, ist die Halbfigur charakteristisch für die Zeitstufe, die Entwicklungsphase. Der Raum im Rücken der Madonna ist reich ausgebildet. Die Madonna bedarf freilich dieses Raumes nicht und könnte auch auf neutralem Grunde, selbst auf Goldgrund stehen. Die Zimmerwand gegliedert mit offenen und geschlossenen Fenstern, mit Ausblick auf das Land, mit farbiger Glasmalerei und mit einem runden Spiegel, in dem die Maria vom Rücken und die Stifterfigur des Gegenflügels im Profil sichtbar werden. Memling zeigt kunststückhaft, was er vermag, tut ein übriges in diesem

Tiefenraume, der mit der Madonnenfigur keineswegs organisch verbunden ist, weder der Form noch der Beleuchtung nach.

Die Berliner Madonna, die aus demselben Jahre stammt, bestätigt die Aussagen, die wir der berühmten Brügger Tafel abgefragt haben. Der Benedikt in Florenz, der dazu gehört, zeigt Vorgeschrittenheit in der Lichtführung, überraschende Gegensätze von Hell und Dunkel, abgesehen von der relativen, für die Zeitstufe charakteristischen plastischen Fülle. 23 A

Der Ursula-Schrein ist der bevorzugte Liebling unter Memlings Werken. Worauf Memlings Ruhm beruht, womit er beglückt hat und beglückt, ist konzentriert enthalten in der märchenhaften Verklärtheit dieses Werkes. Das Thema, die Erzählung von der Prinzessin, der Jungfrau, ihren Reisen, der heiteren Unschuld ihrer Abenteuer von ihrem Martyrium, die Vielheit der gleichartigen zahlreichen Schwestern: alles nach seinem Herzen. Die architektonisch-ornamentale Fassung der den Schrein schmückenden Bildfelder gestattete Illustration wie im Bilderbuch, erlaubte einen Maßstab, dem seine Form gewachsen war, bei herabgesetztem Anspruch an Illusion, an Monumentalität und an dramatische Energie. 24. T. XXI, XXII

Die Vielgliedrigkeit, die mit lässiger Leichtigkeit geordnete Fülle der Figuren, der bunte Wechsel der Schauplätze, die elegant ritterliche Haltung der Mannen, die in allen Situationen unberührte Lieblichkeit der jungen Frauen geben dem Werke jene Anmut, aus der sich zumeist die Popularität Memlings entwickelt hat.

Der Lübecker Altar, für uns Memlings letztes Wort, offenbart anschaulich, in welcher Richtung der Meister von dem Ausgangspunkte der Rogier-Werkstatt her und wie weit er vorgeschritten ist. In der Mitte der Kalvarienberg mit einer bunten Menge, einem dichten Vor- und Hintereinander von Reitern, Kriegsknechten und 3

Trauernden. Schlanke Gestalten, tänzelnde Pferde; ein unterhaltendes Schaustück. Der Ausdruck in den Gesten und den Köpfen spielerisch zur Schau gestellt, in erhobenen Armen und offenen Mündern. Die frontale Starrheit, Steifigkeit und Dumpfheit völlig überwunden. Ausnützung des Tiefenraums, Köpfe in gelungener Verkürzung, fließende Beweglichkeit, zusammenfassendes Helldunkel: Vorzüge, die durch Opfer erkauft sind. In diesem flattrigen Beieinander wird die seelische Teilnahme nicht gesammelt auf den Gekreuzigten oder die Trauernden. Das Ganze ohne Gewicht, ohne Straffheit, ohne geistiges Zentrum.

Ein Werk ganz später Zeit ist das kleine Diptychon mit der Madonna, weiblichen Heiligen, Johannes dem Täufer und einem Stifter im Louvre. Die unscharfe Form mag zum Teil zu Lasten des Zustandes gehen, die fast gefallsüchtige Niedlichkeit der Gruppe, die Beweglichkeit der Arme, sowie der Zusammenschluß der Kleider zu dekorativer Flächenfüllung sind charakteristische Anzeichen der letzten Phase. Dieses Diptychon steht dem Ursula-Schreine besonders nahe.

Das verwirrende Hin und Her der Vergleichungen, wobei fast alle Hauptwerke des Meisters in die Betrachtung gezogen wurden, sollte eine zwiefache Vorstellung ergeben, nämlich die des konstanten Charakters einerseits und die der Wandlung andererseits. Die abgesonderte Prüfung der Bildnisse wird Bestätigung erbringen, und das dritte Kapitel zusammenfassend das Ergebnis formulieren.

MEMLING ALS PORTRÄTMALER

MEMLING ist der Porträtist unter den altniederländischen Malern — zunächst der Quantität seiner Leistung nach. Wir zählen mehr als 25 Bildnisse von seiner Hand. Und dies ist nur ein Teil des ursprünglichen Bestandes. Von den Malern, die etwa gleichzeitig mit ihm in Brügge tätig waren, besitzen wir wenige Bildnisse, von Stiftern in Andachtstafeln abgesehen. Memling war der bevorzugte Porträtist der Brügger Gesellschaft und wurde reichlich in Anspruch genommen, im besonderen bevorzugt von der italienischen Kolonie. Nicht zufällig gibt es gerade in den Uffizien so viele Bildnistafeln von seiner Hand. Das sind vermutlich Herren aus florentinischen Familien, die als Kaufleute längere oder kürzere Zeit in Brügge tätig waren. Die Portinari und Tani, als die Agenten der Medici, die reichsten und mächtigsten Häuser in dieser Kolonie, traten früh, um 1470, mit Memling in Beziehung. Für Angelo Tani schuf er kurz vor 1473 den Danziger Altar. Tommaso Portinari ist mehr als einmal von ihm gemalt worden. Abgesehen von dem Stifterpaar in der Turiner Passionstafel und von dem Bildnispaar, das aus italienischem Privatbesitz über die Pariser Sammlung L. Goldschmidt in das Metropolitan Museum nach New York gelangt ist, hat Memling den Kopf Tommasos einem der Auferstandenen im Danziger Jüngsten Gericht aufgesetzt, nämlich dem Mann in des Erzengels Wage. 69 T. XXXVII, XXXVIII

Memlings Kunst und vermutlich auch sein persönliches Wesen sagte den Italienern zu, und die enge Beziehung zu diesem Fremd-

körper in der Brügger Gemeinde wirkte ein auf seine Produktion. Leichter als den vlämischen Malern wurde es ihm, die Geschmacksansprüche der verwöhnten, weltmännischen Gönner zu befriedigen. Anpassungsfähig und geschmeidig besaß er jene Gaben, mit denen die Porträtmaler zu allen Zeiten ihr Glück gemacht haben, nämlich Umgänglichkeit und den menschenfreundlichen, wohlwollenden Blick. In der Tat sehen alle seine Männer und Frauen, unbeschadet der Individualisierung, würdig aus und stehen auf einer hohen Stufe geistiger Geweckтheit. Ohne die Ähnlichkeit herabzusetzen, verletzte er die Eitelkeit nicht. Ohne daß er geflissentlich geschmeichelt hätte: er gab den Köpfen aus Eigenem lautere Gesinnung und edle Versonnenheit.

Memling ist, wie sein Lehrer Rogier, in der Typenbildung monoton und nährt seine Phantasie in geringem Grade durch Beobachtung. Da aber sein Geist bei weitem nicht so fanatisch und eigensinnig aktiv war wie derjenige Rogiers, eher gleichmütig und duldsam, blieb er offen und bereit, zu empfangen. Wie er, komponierend und Typen formend, fremde Kunstform aufnahm, erlebte er porträtierend die Mannigfaltigkeit der sichtbaren Welt.

In der langen Reihe der Bildnisse sind die folgenden datiert:

1472(?) – Tommaso Portinari und seine Gattin — Metropolitan Museum zu New York. Der Mann und die Frau sehen etwas jünger aus als in dem um 1474 ausgeführten Altare von van der Goes*.

72 T. XL 1472 – Bildnis eines Mannes — London, Kunsthandel.

94 1480 – Die vermeintliche Persische Sibylle, Maria Moreel (?) — Brügge, Hospital.

* Vgl. M. Bd. III S. 20.

1484(?) – Das Moreel-Paar — Brüssel, Museum. Mann und Frau sehen ungefähr ebenso alt aus wie in dem von 1484 datierten Altar in der Brügger Akademie. 67, 68

1487 – Martin Nieuwenhove — Brügge, Hospital. 14 T. XVIII

1487 – Bildnis eines jüngeren Mannes — Florenz, Uffizien. 23 B

Dazu kommen als datiert oder doch mehr oder weniger zuverlässig datierbar die folgenden Stifterbildnisse in den Altären:

1468(?) – Sir John Donne, seine Gattin und seine Tochter — Chatsworth.

1472(?) – Angelo Tani und seine Gattin — Danzig.

1472 – Der Stifter in der Madonnentafel — Wien, Liechtenstein-Galerie.

1479 – Die Donatoren des Johannes-Altares — Brügge, Hospital.

1479 – Jan Floreins in dem Altar mit der Anbetung der Könige Brügge, Hospital.

1480 – Das Stifterpaar in der Tafel mit den Freuden Mariae — München, Pinakothek.

1484 – Die Stifterfamilie in dem Moreel-Triptychon — Brügge, Akademie.

1488(?) – Die Stifterinnen im Ursula-Schrein — Brügge, Hospital.

1491(?) – Die Bildnisse im Altar mit der Kreuzigung Christi — Lübeck, Dom.

Mit Hilfe des Gerüstes, das diese Porträts bilden, vermögen wir das Gebäude zu errichten, die Entstehungszeit jedes Bildnisses einigermaßen durch vergleichende Stilkritik zu fixieren und die Entwicklungslinie aufzuzeichnen.

Als datierbar galt das Porträt in Antwerpen, der vermeintliche Niccolo Spinelli. Solange man sicher zu sein glaubte, daß dieser 71 T. XXXIX

Mann, dem Typus nach ein Italiener, der eine römische Kaisermünze in der Hand hält, der florentinische, kurze Zeit im Dienste Carls des Kühnen tätige Medailleur wäre, konnte man folgern: 1468 oder wenig später.

G. Hulin* hat sehr berechtigte Einwendungen gegen die Identifizierung vorgebracht. Er meint: freilich ein italienischer Medailleur, es braucht aber nicht Spinelli zu sein; 1477—79 war ein anderer Medailleur, de Candida, in den Niederlanden tätig. Und dem Stilcharakter sowie der Tracht nach passe das Werk besser in die Zeit um 1478 als in die um 1468.

Meine Zweifel gehen weiter. Der Umstand, daß der Mann eine Münze Kaiser Neros zeigt, erscheint mir nicht als ausreichender Beweis dafür, daß ein Medailleur oder Stempelschneider dargestellt sei. Weshalb zeigt der Medailleur eine antike Münze und nicht ein Werk seiner Hand? Vielleicht ist es gar kein Medailleur, sondern ein Mann mit antiquarischer Passion, ein Sammler römischer Münzen. In jedem Falle gebietet die Vorsicht, das Antwerpener Porträt aus der Reihe der datierbaren zu entfernen.

Den Bildtypus, der in dem Manne mit der Kaisermünze voll ausgebildet ist, hat Memling geschaffen und beliebt gemacht. Rogier hatte die Porträtköpfe vor einen neutralen, in der Regel dunklen Grund gestellt, die Persönlichkeit isolierend, die Aufmerksamkeit darauf konzentrierend. Memlings Form ist so beschaffen: Der Kopf groß in enger Rahmung, hell auf dem schwarzen Sockel der Brust. Die Leiste oben dicht über der Kopfbedeckung, gelegentlich selbst die Spitze des Hutes überschneidend. Seitlich die Schultern vom Rahmen gekappt. Die Scheibe des Antlitzes, gewöhnlich von reichem Haargelock eingefaßt, an-

* Festschrift für M. J. Friedländer S. 103 ff.

nähernd halb so breit wie die Bildfläche. Der Kopf in halber Seitenansicht, aber so, daß die abgewandte Gesichtshälfte, wenig verkürzt, sichtbar bleibt. Eine Hand, selten beide Hände, über den unteren Rand gehoben, manchmal wie auf einer Brüstung aufliegend. Der Hintergrund im ganzen hell, so daß sich Kleid, Haar und Kopfbedeckung davon dunkel mit klarem Umriß abheben. Landschaftlicher Grund wird von Memling bevorzugt und mit einiger Regelmäßigkeit benutzt.

Selten eine Mauer mit Fenster als Hintergrund, vielmehr übernimmt zumeist der Bildrahmen die Funktion des Fensters, und der Porträtkopf verdeckt, in der Mitte breit aufsteigend, einen Teil der landschaftlichen Ansicht, aber nicht, wie danach zu erwarten wäre, als dunkele, von der Lichtquelle abgewandte Masse, sondern hell im Fleische. Zuweilen eine Brüstung im Rücken der Gestalt, die den landschaftlichen Grund abscheidet. Manchmal Säulen seitlich, parallel den Rahmenleisten.

Der landschaftliche Hintergrund unter einem Himmel, der sich nach unten aufhellt, perspektivisch entschieden distanziert von dem Porträtkopf, lockert die Bildfläche auf, setzt den Dargestellten in Beziehung zum Lande, zur Welt.

Memling hat den Kopf nicht etwa im örtlichen Zusammenhange gesehen und aufgenommen, vielmehr in seiner Werkstätte, wahrscheinlich mit dem Stifte, die Porträtform festgehalten. Nach seinem Schema, fern von der Natur hat er komponiert, gemalt und den Hintergrund gestaltet. Er bevorzugte um der Klarheit willen eine diffuse, scheinbar im Freien beobachtete Helligkeit und liebte das gartenhafte Land unter blauem, leicht bewölktem Himmel, das lockere, mit Lichtpunkten belebte Laub, geschwungene Wege mit Reitern auf weißen Pferden und Wasser-

spiegel mit Schwänen. Der Mensch mag ihm beklagenswert und selbst tot erschienen sein ohne Zusammenhang mit seiner weiten und freundlichen Heimat.

Die Hände, oder doch eine Hand, in den Rahmen zu ziehen, war erwünscht. Mit Antlitz und Hand glaubte der Meister den Menschen erfaßt und seine Aufgabe erfüllt zu haben. Da nun der Kopf in der vordersten Schicht aufwächst und von dem Körper nur die Brust als breite Wurzel über den Rahmen steigt, die Arme, die Ellbogen gewöhnlich jenseits des Bilderrahmens bleiben, wirken die hochgezogenen und mühsam an den Leib gepreßten Hände zuweilen unfrei und unorganisch.

Zu diesem Bildtypus ist Memling im Laufe seiner fruchtbaren Porträtiertätigkeit gekommen. Einige nachweislich früh entstandene Bildnisse zeigen neutral dunkelen Grund, von dem sich Kleid und Haar undeutlich abheben. So das Portinari-Paar (um 1472) und das Männerporträt mit dem Datum 1472, das ich im Londoner Handel kennen gelernt habe. Jedoch darf man nicht etwa pedantisch jedes Bildnis mit neutralem Grund für älter erklären
85 als jedes mit landschaftlichem Fond. Der Mann mit dem Pfeil im Metropolitan Museum zu New York, mit neutralem, aber nicht
83 dunkelem Grund, und der Mann mit der Nelke in der Morgan library zu New York dürften nicht vor 1475 entstanden sein.
73 T. XLI Für das älteste Porträt mit Landschaft halte ich den Mann mit der sehr hohen Kappe in Frankfurt. Härten und Mängel der Zeichnung, die steile und steife Haltung des vergleichsweise unbelebten Kopfes machen mich geneigt, dieses Bild in die Zeit um 1470 zu setzen. Die Nase ist zu stark profiliert, die abgewandte Gesichtshälfte nicht genügend verkürzt. Hulin* macht überdies

* a. a. O.

darauf aufmerksam, daß diese hohe Kopfbedeckung, die in Bildnissen von Dirk Bouts häufig vorkomme, in Memlings »Werk« sonst nirgends anzutreffen sei. Viel freilich ist damit für die Datierung nicht gewonnen, da ja Bouts erst 1474 starb.

Für frühe Schöpfungen halte ich das Greisenpaar (Paris, Louvre, und Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), obwohl hier der landschaftliche Grund, durch Säulen an den Seiten und durch Mauerbrüstung in Schulterhöhe eingefaßt, bereits reich entwickelt ist. Die etwas kümmerlichen Hände und namentlich die linienhafte Durchbildung der ein wenig flachen Köpfe, die ängstliche Schattengebung sprechen für frühe Entstehung. Dasselbe trifft zu für den Greis im Metropolitan Museum, der aus der Oppenheim-Sammlung stammt. Die nachweislich um 1480 und später ausgeführten Bildnisse zeichnen sich aus durch sichere Zeichnung, stärkere Modellierung und freiere Haltung. 75, 76 81

Der Kopf ist der Lichtquelle zugewandt, der Schatten hat sich geflüchtet zu den Wangen, dem Nasenrücken, den Augenhöhlen, dem Raum zwischen Nase und Mund und bildet rein und milde die Wölbung aus. Im Laufe der Entwicklung verstärkt Memling durch breitere und schwerere Schatten die Illusion des Kubischen, wie im Moreel-Paar in Brüssel (um 1484) und in dem mit ungewöhnlicher Meisterschaft gezeichneten Männerporträt im Haag. Wie weit der Meister in der Beobachtung des Lichtes vordrang, bekunden die in dem Lübecker Altar eingeschobenen Bildnisse mit helldunkelhaften, scheinbar gleitenden Schatten, mit fleckigem Gegeneinander von Hell und Dunkel. 79 T. XLIV

Unter den Porträttafeln, die als abgeschlossene Bilder in unseren Galerien hängen, gibt es Teilstücke aus zerstörten Altären, Teile von Diptychen und Triptychen. Man erkennt sie daran, daß der

Donator als Beter mit aneinandergelegten Handflächen dargestellt ist oder mit dem Gebetbuche. Diese Stifterbildnisse unterscheiden sich im Ausdrucke nicht von den profanen Porträts, die nicht weniger gesammelt und ernst blicken.

Einige Donatorenbildnisse, die zu Diptychen oder Triptychen gehören oder ursprünglich gehörten, z. B. der Nieuwenhove in Brügge (1487), beinahe Halbfiguren, mit fast bis zum Gürtel sichtbarem Leibe, zeigen Schultern, Arme und Ellbogen in ganzer Ausdehnung. Hier kam es darauf an, die Aktion der Hände als zur Sache gehörig in der Bildfläche zu entwickeln. Ein vergleichsweise früheres
78 T. XLIII Beispiel dieser Form: der Jüngling in der Londoner National Gallery mit den zartesten und vornehmsten Händen. In der Geste des Anbetens kommt Memling zu Richtungssicherheit der Haltung und Geschlossenheit der Komposition.

Fügt der Meister Mann und Frau als Gegenstücke zusammen oder stellt er sie seitlich als Gegenflügel zu einer Madonnentafel, so empfängt der eine Kopf das Licht von rechts, der andere von links. Abgesehen von dem korrespondierenden Lichteinfall, schließt er die Teile zusammen mit durchgehender Brüstung, mit Säulen, die sich entsprechen. So schon in dem Greisenpaar (Berlin und Paris). Hier verläuft die Brüstung parallel mit der Bildfläche, während in dem Nieuwenhove-Diptychon bei reiferer Raumanschauung die architektonischen Linien, perspektivisch schräg gestellt, ein den Stifter und die Madonna umschließendes Gemach bilden.

Die Individualisierung, nicht drastisch, nicht hervorstechend, zeugt von liebevollem Eindringen. Die Unschuld des aristokratischen Jünglings in der National Gallery, das sinnlich starke Naturell Nieuwenhoves, die wilde Energie des Unbekannten im Haag, das
84 satte Phlegma des Herrn in der Brüsseler Galerie, die heitere Über-

legenheit Willem Moreels in Brüssel, die diplomatische Verschlossenheit Tommaso Portinaris in New York heben sich voneinander ab, wobei in jedem Falle das persönliche Wesen in das feste und durchsichtige Gefäß der Bildform eingeströmt ist.

Die Quantität wird zur Qualität, da der in der Typenbildung schematische Meister sich in der Beobachtung als Porträtmaler bewährt. Wenn in seinem letzten Werke, dem Altar in Lübeck, die Bildnisköpfe das Beste sind, so erhielt sich Memling vor dem gegebenen individuellen Fall eine Frische, die er in der Routine des Komponierens nicht zu wahren vermochte.

MEMLINGS PERSÖNLICHKEIT

AUF Daten und Monumente zurückblickend, die Beobachtungen ordnend, zeichne ich die Persönlichkeit und ihre Stellung im geschichtlichen Zusammenhange, wobei sie, wie es nicht anders sein kann, die Bedeutung annimmt, die ihr für den Kunstfreund unserer Tage zukommt.

Zwischen 1430 und 1435 geboren — am Mittelrheine, lernte Hans Memling sein Handwerk irgendwo in Deutschland und zog dann in das Niederland. Dies taten manche deutsche Gesellen, aber in der Regel kehrten sie heim. Er aber blieb, behauptete sich und gewann eine neue Heimat in Brügge, in der Stadt, wo Jan van Eyck tätig gewesen war. Vor 1466, wenn nicht schon vor 1453, ließ er sich dort nieder. Ein Generationsgenosse des kölnischen Meisters des Marienlebens, ihm blutsverwandt und ähnlich nach Art und Grad der Begabung, setzte er sich in Brüssel, in Rogiers Werkstätte in den Besitz der überlegenen niederländischen Kunstmittel. Malweise, Komposition, Typik und Raumvorstellung nahm er auf und machte sich fähig, den Ansprüchen zu genügen, die in den flandrischen Städten gestellt wurden — in dem Grade, daß er in Brügge zu hohem Ansehen stieg und vor den dort geborenen Kunstgenossen bevorzugt wurde, namentlich von den italienischen Kaufherren. Zugute kam ihm der Geist der Zeit. In einer Periode des Ausruhens gefiel seine Ausmünzung älterer Errungenschaften den Erben und satten Bürgern. Das machthungrige Erobererwesen, das von dem burgundischen Hofe her auf die

niederländische Produktion eingewirkt hatte, ging zu Ende mit dem Tode Carls des Kühnen (1477). Danach waren es zumal friedliebende, um ihren Besitz besorgte Männer, deren Neigungen und Wünsche die Kunstgestaltung bestimmten.

Anscheinend wurde Memling ein niederländischer Maler. Ein Unterschied aber zwischen ihm und den hier wurzelnden Meistern bleibt spürbar. Er handhabt die Mittel nicht so wie jemand, der sie sich aus eigener Sehweise geschaffen hat. Das Niederländische war ihm nicht in Blut und Saft übergegangen.

Originalität — im höchsten Sinn — ist Memlings Kunst nicht zuzuerkennen. Merkmale der Originalität sind innerliche Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit in äußerlich voneinander verschiedenen, unvermuteten Äußerungen. Schon weil der Widerspruch zwischen Geblüt und Anlage einerseits, dem Wirkungsboden und der hier geforderten Leistung andrerseits dem organischen Aufwuchs entgegenwirkte, haftet seiner Gestaltung etwas wie kluge Vorsichtigkeit und rücksichtsvoller Takt an.

Memling überrascht nicht, überwältigt nicht, macht uns nicht verstummen, aber er versagt auch nicht und verfehlt nicht, das Erwartete mit stetiger Tüchtigkeit hervorzubringen.

Durchdringt der kritische Blick den Behang, so stößt er auf ein unfestes Gerüst. Wohl verfügt Memling über die verfeinerte Malkunst, die in den flandrischen Werkstätten gefordert wurde, aber seine kühle, helle und opake Farbe bleibt an Glut und Tiefe zurück. Den höchsten Grad von Illusion — im Stofflichen, im Fleisch, Haar und Gewebe — erreicht er nicht.

Sein Vortrag gleitet mit eleganter Sicherheit, verweilt nirgends länger als nötig. Das Ziel wird auf dem kürzesten Weg erreicht. Homogene Farbflächen breiten sich weithin aus, so daß bei mitt-

lerem Maßstab Ausgeglichenheit, bei größerem Maßstab Leere hervorgerufen wird. Memling nimmt mit vergleichsweise leichtherziger Beobachtung nur auf, was sein flächenschmückender Schönheitssinn braucht. Positive Farben wie im Blumenbeete beieinander: ein zumeist kühles, oft etwas staubiges Rot, im Schatten gestrichelt, mit sparsamen geraden Faltenlinien, das Blau oft dem Hyazintfarbigen genähert, Gelb, Violett und Grün in relativ kleinen Flächen, die grauen Mauerflächen leicht getuscht.

Er weiß Bescheid um Perspektive, Beleuchtung und Raumvertiefung und bietet Proben seines Verständnisses; das Bildganze aber durchzugestalten und zu organisieren als den Tiefenraum mit Luft, Licht und den Figuren darin, unternimmt er nicht. Kein vom sichtbaren Zusammenhang ausgehender Zwang beherrscht seine Phantasie.

Memling ist stückweise der Natur nahe, etwa in einer bewegten und stark verkürzten Hand. Selten taucht ein porträthaft beobachteter Kopf in der Gemeinschaft der edlen, wohlgebildeten Typen auf, wie die alte Frau in der Darreichung auf dem linken Flügel des Floreins-Triptychons. Die Formenkenntnis steht im Dienst einer gleichmütig gesunden Handwerklichkeit. Der Meister bedurfte des Tiefenraums nicht, von dem er wußte. Er schmückte die Bildfläche symmetrisch und harmonisch wie ein kölnischer Maler. Jan van Eycks Kunst blieb ihm fern, unzugänglich, vielleicht nicht einmal wünschbar. Obwohl er in Brügge tätig war, wo Petrus Christus bis 1472 die Erbschaft der van Eyck-Kunst nach seinem Können verwaltete, ist keine Wirkung des Genies auf Memling zu beobachten. Freilich, als er nach Brügge kam, war er fertig und hatte von Rogier übernommen, was er brauchte, das Kleid, das ihm paßte, die Rüstung, die ihn deckte.

Ich habe bei Beurteilung Rogiers nicht versäumt, darzulegen, mit welchen Waffen dieser Meister — und nicht Jan van Eyck — der Herrscher wurde. Des Brüsselers scharf geprägte Bildgedanken, Gruppen, Typen, Bewegungsmotive waren übertragbar, kopierbar, sie bewahrten viel von Wirkung, Ausdruck und Wert in Nachahmungen. Man konnte aus seinem Atelier ein gutes Teil seines Besitzes schwarz auf weiß nach Hause tragen. Deshalb wurde seine Kunst im höchsten Grad expansiv, während die Kostbarkeit der van Eyck-Kunst nur in der Urform ihren Zauber bewahrte, überdies mit vorzeitiger Überlegenheit den folgenden Generationen unerreichbar und unnachahmlich war.

Gleichviel ob Memling zu Rogier in persönliche Beziehung trat, ob er für kürzere oder längere Frist in der Brüsseler Werkstatt als Geselle, Gehilfe oder Mitarbeiter tätig war, jedenfalls verhielt er sich weiblich empfangend zu dem schöpferisch aktiven Niederländer. Er wurde bezwungen und hat sich niemals ganz befreit. Porträtierend, im Angesicht des individuellen Einzelfalls, wurde er am ehesten selbständig, seine bildnerische Erfindung jedoch, die erzählte, Gruppen fügte, Typen formte, kam von der Erinnerung an Rogier nicht los. Entscheidend ist weniger, daß er Kompositionen ganz oder teilweise kopierte — das Wiederholen fremder Bildgedanken war üblich und schloß originale Gestaltung keineswegs aus —, entscheidend ist vielmehr, daß er die Formensprache in geringem Grade durch eigene Beobachtung bereicherte und erneute.

Seinem Naturell nach stand er im Gegensatze zu seinem Lehrer, dessen schneidende Begrenzung, reliefplastische Härte, kalte und positive Farbe, dessen weitausfahrende Bewegungen magerer und eckiger Glieder sein zartes Gefühl verletzten, wie die asketische

Unnachgiebigkeit seiner menschenfreundlichen Gesinnung widersprach. Dennoch schlug ihn der Stärkere in Bann. Und nichts blieb ihm übrig, als die von Rogier geprägte Form abzuschleifen, ihre Linienschärfe zu mildern, wobei sie detailarm wurde und nur im mittleren oder kleineren Maßstabe befriedigende Fülle bewahrte. Um den Grad von Schematismus in Memlings Kunst zu verstehen, müssen wir uns an den Sinn des Andachtsbildes erinnern und das Thema in seinem Geiste betrachten. Der Meister hatte die Madonna, die Heiligen zu verbildlichen, also Personen, die er mit leiblichem Auge nicht gesehen, von denen er aber Bilder erblickt hatte. Sie lebten in seiner Phantasie so gestaltet, wie die älteren Meister sie geformt hatten. Kunst trat an die Stelle der Natur, Bildtradition schob sich vor die Wirklichkeit.

Maria durfte nicht einmal so, einmal anders aussehen. Es ist ja stets dieselbe Frau; sie wächst nicht, wandelt sich nicht, wechselt das Kleid nicht, wahrt Charakter, Gemütsstimmung und deshalb auch die Bewegungsart. Sie tritt auf in zwei Altersstufen, nämlich als junge sorgende Mutter und als mater dolorosa. Das göttliche und heilige Wesen nach irgendeiner gegebenen individuellen Zufallsform zu gestalten, also das Schema aus Naturbeobachtung zu lockern, hieß das Ideal profanieren, es mit Bedürftigkeit und Mangelhaftigkeit beflecken. Individuelle Bildung war der andächtig verehrenden Gläubigkeit unter allen Umständen Mißbildung, das Typische hingegen Merkmal der höheren Stufe. So wurden Memlings Gestalten Abbilder von Abbildern.

Erwägungen über das Wesen der Andachtsmalerei, durch die sowohl die Beobachtung wie die Phantasie gehemmt wurden, gelten allgemein und für alle Zeiten. Was die niederländische Malkunst befeuerte und antrieb, war gerade das Begehren nach individueller

Mannigfaltigkeit, die Lust an dem sichtbaren Reichtum. Den Kampf und Widerstreit zwischen Beobachtung und Tradition kann man überall verfolgen und einen jeden Meister danach beurteilen, welches Quantum von Wirklichkeit er in seine Gestaltung aufzunehmen gewagt hat. Die Stellen des Einstroms sind deutlich zu erkennen. Jan van Eyck hat die unerlösten Erdensöhne, die Gegenspieler im heiligen Drama, die Schergen, die Feinde des Heilands porträtmäßig durch Mißbildung charakterisiert, die göttlichen und heiligen Gestalten dagegen durch »Schönheit« geehrt, nicht ohne dabei Norm und Regel zu wahren. Überall, wo Wohlgestalt erstrebt wurde, so beim Porträtieren jugendlicher Frauen, hat sich selbst ein van Eyck vor Ausprägung des Einmaligen gescheut.

Der Deutsche mußte eine fremde Sprache lernen und lernte sie in Rogiers Werkstatt, er bedurfte eines Schemas und stieß auf kein anderes Schema als auf das Rogiers.

Zu Memlings Zeit und namentlich in Brügge war der Drang nach ersehener Mannigfaltigkeit gehemmt, das Bedürfnis nach Gleichmaß und wohliger Formenmilde gesteigert. Daraus erklärt sich der Erfolg des Deutschen, der die überlieferte Kunstform, wie die erlebte Naturform, verkleinerte, siebte und entleerte.

Memlings Andachtstafeln sind entspannt und kontrastlos. Alter und Jugend, Mann und Weib, Gott und Mensch, Selige und Verdammte, Vornehme und Geringe, Böse und Gute: die Gegensätze haben an Entschiedenheit eingebüßt. Selbst die Schergen, die Feinde Christi, haben teil an dem allgemeinen jugendlich unschuldigen, braven und gesitteten Wesen, selbst sie sind leiblich wohlgebildet, und die Andeutungen von verzerrendem Haß und Bösartigkeit bewegen in schwachen Wellen die gleichmäßig glatte Fläche.

Das Pathos der Einsamkeit ist dem Meister fremd. Er hat trotziges Sich-Absondern, die Isoliertheit der emporragenden Persönlichkeit nicht erlebt. Der Mensch ist ihm ein Glied in der Gemeinde. Der Meister bildet Gruppen geschwisterlich gleichgestimmter Wesen. Geistig einander gewachsen, auf mittlerer Stufe, seelisch einander verwandt, treten die Gestalten gesellig in Reihen auf, durchbrechen die Symmetrie und den Rhythmus in keiner Weise. Die Heiligen bilden eine Genossenschaft wie die Mönche und die Bürger. Christus ist weniger Heros, Kämpfer, Lehrer und Märtyrer als das in Sorge gehegte, von zarten Händen betreute Kind, der liebende und der betrauerte Sohn — in Familienenge, nicht in Weltweite. Memlings religiöse Phantasie, nehmend ohne Widerspruch, gebend ohne Zweifel, Erregung oder Ekstase, sieht die Gotteswelt in paradiesischem Zustand, als ein Beieinander reiner Wesen, deren Seligkeit in schmucken Formen verkörpert erscheint. Seine Geschöpfe ermangeln des Hochmuts, sind umgänglich. Zuerst dumpf, scheu und zimperlich, später zu lächelnder Heiterkeit und zutraulicher Beweglichkeit gelöst, bringen sie mehr und mehr Licht in die düsteren Kirchenräume der flandrischen Stadt.

Memlings Erzählung fließt sanftwellig dahin, dem glücklichen Ende der Erlösung, der Verklärung zu, gleitet über Schrecken hinweg und verweilt bei festlichen Vorgängen. Der leichte und seichte Strom wird nicht gehemmt oder gestaut durch jene sich einbohrende Beobachtung, jene intensive, innige Teilnahme an den Formtatsachen, jene minutiöse Ausbildung der Einzelheiten, also durch jene Anstrengungen, die niederländischen Tafeln Tiefe, Dichtigkeit, Schwere und Starrheit verleihen.

Geordnet und sauber wie das nahe Menschenwesen, grüßt das Land aus der Ferne, parkartig, sommerlich, mit geschlängelten Wegen,

weißen Pferden, stillen Gewässern, mit Schwänen, mit wohnlichen und behaglichen Häusern, runden Bäumen und blauen Hügeln am Horizont — eine idyllische Heimat, wo ununterbrochen gutes Wetter herrscht.

Memling ist weder ein Entdecker wie van Eyck, noch ein Erfinder wie Rogier. Ihm fehlt die Leidenschaft des Schauens und der Fanatismus des Glaubens. Als Stoff betrachtet, ist er bei weitem nicht so dicht wie van Eyck und nicht so hart wie Rogier.

Viele Negationen hatte ich zu verwenden, um ihn zu schildern. In der Tat, sein Wegsuchen besteht zumal im Ausweichen. Extreme vermeidend, kam er ins Gleichgewicht, Ecken abrundend, Anstößigkeiten scheuend, fand er seine Eurhythmie, damit den Ausdruck einer lauteren und liebefähigen Natur. Wenn der Mangel an produktiver Stoßkraft erst bei Analyse des Baues spürbar wird, so hat Memling harmlos und mit Bescheidenheit die Gefahrzone gemieden und nie durch kühne Unternehmung Ansprüche hervorgerufen.

Die zeitlichen und örtlichen Umstände zu Brügge um 1470 waren der Aufnahme einer im Grunde rückständigen Kunst günstig. Die Form Rogiers war in den Händen mittelmäßiger Nachahmer erstarrt, ins Karikaturhafte oder in Manier ausgeartet. Verängstigt durch die überwältigende Lebensfülle Jan van Eycks, bedrückt durch die dramatische Wucht Hugos van der Goes, freute man sich, auf bequem zugänglicher Ebene diese arglose und linde Kunst zu genießen. Nicht etwa daß Memling, zu Kompromissen geneigt, absichtlich einer bürgerlichen und durchschnittlichen Umwelt nachgegeben hätte: er war reinen Sinnes und mit sich im Einklange. Selbständig in engem Kreise, trifft er eine persönliche Anmut in der Körperbildung und den Bewegungen, die Behagen und

Beglückung ausstrahlt — im Glauben an eine von Gott geordnete Welt und an einen lichten Himmel, wo verklärte Wesen in ewiger Jugend ein friedvoll seliges Leben führen. Die unberührbare Jungfrau, die in Einfalt sich nicht wehrt, von deren Kleid und Leib alle Bedürftigkeit abgleitet, ist Mittelpunkt und Symbol seiner Kunst. Sie empfiehlt ihren Maler.

Den folgenden Generationen erschienen seine Schöpfungen blaß und matt, bis daß die Romantiker im 19. Jahrhundert diese dornenlose Blume auffanden.

MEMLINGS BRÜGGER ZEITGENOSSEN

WIE erfolgreich Memling zu Lebzeiten in den Grenzen der Stadt Brügge für seine liebenswerte Kunst Freunde und Gönner fand, so wenig Stoßkraft zu örtlicher und zeitlicher Fernwirkung regte sich in seiner Form. In Brügge selbst wurde er abgelöst durch Gerard David, dessen Stil in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zur lokalen Herrschaft gelangte. Die verhältnismäßig kleine Zahl erhaltener Kopien und Nachahmungen läßt auf schwaches und kurzes Nachleben der Memling-Kunst schließen. Diejenigen Brügger Maler, die ungefähr gleichzeitig mit ihm tätig waren, üben eine Kunst, die mit der seinen gleichgerichtet erscheint, soweit Ortsgeist und gemeinsame Gönnerschaft die Produktion nach Gehalt und Bildform bestimmten. In der Formensprache aber ahmen sie den Deutschen wenig nach. Der Kultus der Madonna und der weiblichen Heiligen überwiegt in Brügge. Enea Vico gibt rühmend dem Orte den Namen Marienstadt. Memling hat, wie urkundlich feststeht, zwei Lehrknaben ausgebildet*. Im erhaltenen Bilderbestand stoßen wir auf wenige Arbeiten, die wie von eigentlichen Schülern Memlings ausgeführt anmuten.

Das Werk eines tüchtigen Meisters, der ein Schüler Memlings im 105
engeren Sinne gewesen zu sein scheint, ist kürzlich von einem spanischen Gelehrten nach Kastilien lokalisiert worden**. Zu der Kaselverleihung des hl. Ildefons in der Sammlung Pacully zu Nizza,

* S. oben S. 12.

** Diego Angulo Iñiguez, Repertorium f. Kstw. XLVI S. 38 ff.

die aus der Sammlung Don Sebastians de Bourbon stammt, haben sich die Flügel mit den Heiligen Isidor und Leander im Museum von Valladolid gefunden. Die spezifisch spanischen Heiligen, die Fliesen, das Wappen, nicht gedeutet, der Form nach spanisch: alles spricht dafür, daß dieser Altar für Spanien, ja wahrscheinlich in Spanien geschaffen worden ist, wenn auch sicherlich von einem in Brügge ausgebildeten Maler. Stilistisch ähnlich ist eine Ma-
106 donnentafel, die in der Sammlung de Laborderie bei Muller in Amsterdam 1922 versteigert wurde und in die Sammlung Philips nach Eindhoven gelangt ist, Maria thronend in einem Kirchenraum, mit einem neben ihr stehenden Engel.

Zwei Madonnen in Halbfigur, die von einem Nachfolger Memlings herrühren, fanden sich 1902 auf der Brügger Ausstellung
107 zusammen, nämlich die Tafel aus der Northbrook-Sammlung und
108 T. IL die aus der Sammlung Sommier, die in die Friedsam-Galerie nach New York gelangt ist. Das Merkmal von äußerlicher Art, das, diesen beiden Madonnen gemeinsam, die Verbindung herstellt: Schleiertuch mit gewelltem Rand in zackiger Linie auf dem Kopf Mariae, Stirnband mit großem Perlenschmuck. Der Meister bleibt wenig zurück hinter seinem Vorbilde.

109 Eine Beweinung Christi, mit Johannes und vier hl. Frauen, die 1902 in Brüssel versteigert wurde, rührt von einem nüchternen, sorgfältig arbeitenden Memling-Nachahmer her, der, wie mir scheint, die Verkündigung Mariae in einer Privatsammlung zu
110 Saragossa geschaffen hat. Vielleicht rührt von ihm die genau durchgeführte Zeichnung im Louvre her, die, unter dem Namen Rogiers ausgestellt, Christus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena darstellt. Der tote Christus in der Beweinung blöde im Ausdruck mit offenen Augen. Ähnlich der Ausdruck, wenn

auch hier auf Seite des freundlich Lächelnden, in der Verkündigung.

Ein vergleichsweise selbständiger, auf Memlings Höhe stehender Maler hat ein Diptychon geschaffen, das Viscount Lee of Fareham in London besitzt. Linke Tafel die Madonna in Halbfigur mit einem mageren Kind, das sich in starker Bewegung, lächelnd mit geöffnetem Mund, dem Stifter zuwendet. Der jugendliche Donator in ungemein anmutiger Erscheinung mit aneinander gelegten Handflächen auf dem rechten Flügel. Innerhalb des von Memling übernommenen Kompositionsschemas in Form und Farbe viel persönliche Feinheit, sehr lichtes Kolorit und preziöse Zartheit der Ausführung. Die Nase der Madonna lang und ein wenig gebogen. 111

Die Galerie zu Sigmaringen besitzt einen Flügelaltar mit drei gleich großen Feldern, der 1473 in Brügge ausgeführt worden ist. In der Mitte die thronende Madonna, links der Stifter, dem Wappen nach der Brügger Bürgermeister Jan de Witte, rechts seine Gattin Marie Hoose. Unten auf dem Originalrahmen die Inschrift: Etatis XXX annorum / Hoc opus perfectum anno M IIII^{c} LXXIII — XXVII die Julii / Etatis XVI annorum —. Auf der Rückseite des rechten Flügels Christus am Kreuze mit Maria und Johannes. 112 T. L

Dieses alleinstehende, fest datierte und lokalisierte Werk sagt aus über einen ausgezeichneten und angesehenen Maler, der zu Rogier ungefähr in demselben Verhältnis steht wie Memling. Im Mittelgrunde parallel zur Bildfläche durchlaufend, die drei Tafeln durch Einheit der Räumlichkeit miteinander verbindend, eine Mauer. In der gartenhaften Schicht die Madonna vor einer Rosenhecke, die einen Brokatstreifen umrahmt, und das Stifterpaar als der

Form nach gleichwertige Gestalten. Die stoffreiche Gewandung der knienden Figuren legt sich weit auf den Boden mit ausstrahlenden Zipfeln. Die Donatrix lehnt sich zurück mit gesenkten Augen und aneinander gelegten Handflächen. Ihr zerbrechlicher Leib, wie eine Pflanze aus der breiten Wurzel des Gewandstoffs aufschwingend, trägt einen schweren Kopf. Mit eben dem feinen Gefühle für knospenhafte Jugend ist die Madonna gestaltet. Der zarte Körper verhüllt. Der Kopf und die Hände als die Träger des seelischen Ausdrucks herausgehoben. Das Antlitz etwas geneigt und ein wenig zur Seite hängend, so daß die Stirn hoch aussieht, und das Kinn klein, mit der vollen Unterlippe Rogiers, aber mit Zierlichkeit, namentlich im Spiel der langen Finger, sich von dem Brüsseler Meister entfernend. Die Formensprache ist beweglicher, artikulierter als die Memlings.

Abgesehen von den wenigen herausgehobenen Stücken, sind manche Werke, die von Schülern Memlings in oder außerhalb der Werkstatt des Meisters ausgeführt worden sind, in der umfangreichen Liste A zu finden unter den dort als Kopien und Wiederholungen verzeichneten Bildern wie auch etwa unter denjenigen, die mit Zweifel dem Meister selbst zugeschrieben sind.

113 T. LI Auf der Brügger Ausstellung — 1902 — traten zwei Altarflügel ans Licht mit je vier Szenen, aus dem Kloster der schwarzen Schwestern, in denen die Legende der hl. Ursula ebenso ausführlich wie auf Memlings Schrein erzählt ist. Der bescheidene Autor dieses Werkes wurde in einigen anderen Arbeiten wiedererkannt und empfing seinen Namen nach der Heiligen, die er kurz vor Memling verherrlicht hat. Die Flügel, Prototyp und Ausgangspunkt der stilkritischen Bemühung, sind nicht datiert. Memlings Schrein war im Herbst 1489 vollendet. Wenn der Meister der Ursula-Legende

dieses Werk gekannt hätte — wenn der Schrein fertig gewesen wäre, hätte er ihn gekannt —, so wäre er nicht imstande gewesen, mit Memling zu rivalisieren, ohne dem Vorbilde zu verfallen. Memlings glückliche Lösung kann dem unbeholfenen Versuche des Namenlosen nicht vorangegangen sein.

Zwei Werke, die dem Meister der Ursula-Legende richtig zugeschrieben worden sind, legen mit inschriftlichen Daten die Zeit seiner Wirksamkeit fest. Ein Diptychon mit der Madonna in Halbfigur und Stifterporträts, das aus der Sammlung Fairfax Murray 116
in die Friedsam-Sammlung nach New York gelangt ist, zeigt die
Jahreszahl 1486. Eine Devotionstafel mit der hl. Anna in der 119
Sammlung Ph. Lehman in New York enthält in der Inschrift die Zahl 1488. An den Ort seiner Tätigkeit erinnern die Türme von Brügge, die öfters in den landschaftlichen Gründen auftauchen. Seine monotone Manier wird in aktionslosen Andachtstafeln, namentlich Madonnenbildern, leicht erkannt. Bei Betrachtung der Ursula-Flügel darf man an die bewegliche Anmut Memlings nicht denken. Sonst erscheinen diese Figurengruppen gar zu kindlich. An und für sich ziehen die Bilder, wie die eines Buchmalers, aus der Mannigfaltigkeit der Vorgänge, der schmuckhaften Kostüme, den Gegensätzen von Jung und Alt, Mann und Weib, dem Wechsel der Schauplätze unterhaltenden Reichtum. Die Unbedenklichkeit und primitive Deutlichkeit entbehren nicht eines anspruchslosen Reizes. Die Gestalten eher klein als groß, mit schweren Köpfen. Das puppenhafte ungeistige Ideal des Meisters, das vielfach in den Köpfen der hl. Ursula und ihrer Begleiterinnen verwirklicht ist, kehrt wieder und wird deutlicher in einigen Madonnentafeln relativ großen Maßstabs. Das breit gescheitelte Haar tief hereingewachsen in die Mitte der niedrigen Stirn, heraufgebuchtet an den Seiten,

ein schmales sichelförmiges Ohr, ein dunkler, lichtloser, großer Augenstern, ziemlich schwere Schatten, ein großer fest geschlossener Mund. Das wellig auf die Schultern fließende Haar durch Lichtlinien, die sich hin und wieder kreuzen, in seiner Stofflichkeit charakterisiert. Die Hand manchmal kurz, plump und vulgär, öfters, aber fast stets dort, wo nachweislich nach Rogier kopiert ist, lang und gut ausgebildet. Die Farbe trübe und unrein, das Fleisch kalkig.

Daß ein Maler von so geringer Regsamkeit sich an Rogiers Vorbild hielt und dem Zwang unterlag, dem sich selbst ein so begabter Meister wie Memling unter denselben örtlichen und zeitlichen Bedingungen nicht zu entziehen vermochte, kann nicht wunder nehmen. Rogiers Lukas-Madonna oder vielmehr einen Ableger davon in Halbfigur hat der Meister der Ursula-Legende in dem Grade genau nachgeahmt, daß sein persönlicher Stil gar nicht leicht
120 zu erkennen ist. Ich habe das jetzt im Metropolitan Museum zu New York bewahrte Bild schon unter den namenlosen Rogier-Nach-
122 T. LV ahmungen erwähnt*. Eine andere Madonna in Halbfigur — mit acht Engeln und goldenem, teilweise gepunktetem Hintergrund — schließt sich dem in vielen Varianten erhaltenen auf Rogier zurückgehenden Typus an, dem ich in m. Bd. II die Nr. 108 gegeben habe. Die Tafel ist aus der Sammlung Nardus nach Philadelphia in die Widener-Sammlung, später zu Herrn van Gelder (Uccle) gelangt.
121 Nachweislich dreimal hat der Meister die Madonna mit dem Apfel** nach Rogier gemalt. Diese Komposition war in Brügge beliebt. Auch Gerard David und Isenbrant haben sie benutzt.

Mit persönlicher Vorliebe für Engel hat der Meister der Ursula-

* M. Bd. II Nr. 107g.

** M. Bd. II Nr. 109.

Legende jedesmal mit geringen Abweichungen zwei fliegende, eine Krone über dem Haupt der Madonna haltende Engel hinzugefügt. Diejenigen Madonnentafeln, die sich nicht auf ältere Vorbilder zurückführen lassen, fallen durch Plumpheit der Bewegungsmotive auf und sind natürlich in der Formensprache in höherem Grade charakteristisch für des Meisters Art, wie die Hälfte des schon erwähnten Diptychons von 1486, wie das Bild der Sammlung van Stolk und eine Tafel, die ich 1914 im Münchener Handel gesehen habe. 125 123

Eine hieratische Zurückgebliebenheit, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Werkstattbetriebe der subalternen Meister mehrfach zu beobachten ist, kündigt sich namentlich im Goldgrund an, der seit Jan van Eycks Tat verpönt war. Der Meister der Ursula-Legende zeichnet gelegentlich mit schwarzer Schraffierung auf dem goldenen Grund oder belebt ihn stellenweise mit dunkeln Punkten, er scheut sich zuweilen nicht, vom Madonnenkopf aufdringlich große Strahlen ausgehen zu lassen.

Ein repräsentatives Breitbild von der Hand dieses Meisters, das im Aufbau an Memlings Johannes-Altar erinnert und die Kenntnis jenes Werkes wohl voraussetzt, also vermutlich nach 1479 entstanden, ist beim Verkauf der v. Kaufmann-Sammlung in die Sammlung Lederer nach Wien gekommen. In der Mittelachse die hl. Anna, tiefer sitzend Maria mit dem Kind, rechts stehend der hl. Ludwig, sitzend Barbara, links der Täufer und Katharina. Das Christkind im Motiv des Sitzens, frei nach Jan van Eyck, die hl. Barbara nach Memlings ähnlicher Figur im Johannes-Altar. 118 T. LIII

Zwei kleine Triptychen, das eine im Besitz des Bischofs von Chur, das andere im Museum zu Freiburg i. Br., bestätigen die Erfindungsarmut des Malers. Alle entscheidenden Motive entlehnt, wie sich 114 115

ermitteln läßt. In Freiburg die Geburt Christi als die Mitte, in den Hauptzügen nach Rogiers Bladelin-Altar, links die Heimsuchung, wie wir sie aus der Turiner Tafel kennen, also auch direkt oder mittelbar nach Rogier, rechts der Stifter unter dem Schutze eines Erzengels. In Chur die thronende Madonna mit einem geistlichen Stifter, rechts Katharina, links Magdalena. Die zweite Heilige entlehnt einer Zeichnung, die ich als die Arbeit eines von van der Goes angeregten Meisters erwähnt habe*.

Die Andachtstafeln enthalten Stifterporträts, von denen ausgehend, ich mehrere einzelne Bildnisse dem Meister zugeschrieben habe. Mit dem höchsten Grad innerer Sicherheit vertrete ich die Bestim-

134 T. LVI mung vor dem jungen Beter in der Johnson-Sammlung. Hier freilich hilft die Landschaft, die, rechts und links in schmalen Ausschnitten neben dem Kopf sichtbar, eigentümliche Formation zeigt. Das Land ist gegliedert durch Berglinien, die diagonal zur Bildfläche verlaufen, aufeinanderstoßen, sich im rechten Winkel kreuzen und den Blick in die Tiefe gestatten, auf Baulichkeiten, die überragt werden von den bekannten Brügger Türmen. In dem Wunsch, das Maximum an landschaftlicher Form in schmalen Öffnungen unterzubringen, türmt der Meister willkürlich und perspektivisch fehlerhaft das Land steil empor.

Der nackte, kahl kugelige, wie gedrechselte Kopf, nicht so trüb und beschränkt wie bei den Stiftern in dem Diptychon von 1486, mag ein wenig von Memlings feinerer Menschenschilderung abbekommen haben. Immerhin fehlt es nicht, auch von der Landschaft abgesehen, an deutlichen Merkmalen, von denen ich hervorhebe die gleichförmig verlaufende Mundlinie, die den Lippen keine Beweglichkeit läßt, und die Haare am Augenlid, die auf-

* M. Bd, IV. S. 81.

wärts und abwärts gestrichelt, nicht, wie sie sollten, vom Auge abzustehen scheinen.

Zwei einander nach Art und Qualität nahe stehende Männerporträts, von denen das eine zu Bergamo in der Galerie bewahrt wird, das andere mir vor Jahren zu London im Besitz des Hern Donaldson bekannt wurde, schreibe ich dem Meister mit einigem Zögern zu. Sie heben sich im Ausdruck ein wenig über die Linie, die dem Meister gezogen zu sein scheint. Das Bild in Bergamo zeigt zu beiden Seiten eines Brokatstreifens getürmtes Land mit vielen Baulichkeiten von ähnlicher Anlage wie die Tafel der Johnson-Sammlung. Und das ehemals im englischen Privatbesitz gesehene Porträt, das neutralen hellen Grund aufweist und keine Landschaft, ist von dem in Bergamo nicht zu trennen. 133 135

Unzweifelhaft ein Werk des Meisters der Ursula-Legende ist ein unbedeutendes Frauenbildnis im Musée Mayer van den Bergh zu Antwerpen. 136

Ein Meister von etwas höherem Rang als der Meister der Ursula-Legende hat die beiden Stifterbildnisse, Gegenflügel von einem Triptychon, mit der Verkündigung Mariae auf den Rückseiten geschaffen, die in den Uffizien zu Florenz hängen. Warburg* konnte aus dem Wappen nachweisen, daß Pierantonio Bandini Baroncelli und seine Frau Maria, geb. Bonciani, die er 1489 heiratete, dargestellt waren. Erst Agent der Pazzi, wurde Pierantonio 1480 nach dem Rücktritt Tommaso Portinaris Leiter der Mediceischen Geschäfte in Brügge. 137 T. LVII, LVIII

Offenbar von der Hand dieses handwerklich tüchtigen, auf genaue Wiedergabe der Schmucksachen bedachten Malers rührt die Tafel aus der Sammlung Lord Taunton her, die in die Sammlung 138 T. LVIII

* Jahrb. d. pr. Ksts. XXIII (1902) S. 264.

Viscount Lee of Fareham gelangt ist. Durch ungewöhnlich vollkommene Erhaltung ausgezeichnet, mit peinlicher Sauberkeit durchgebildet, bietet dieses Bild in Anordnung und Linienführung einen extrem kahlen Anblick. In der Mitte stehend, ganz von vorn gesehen die körperlich dürftige Heilige (welche?) in langem bis auf die nackten Füße reichendem Kleid, mit der Krone auf dem nonnenhaft umhüllten Kopf, mit Buch, Kruzifix und mit einem Kreuz auf der Brust. Rechts kniend zwei Damen in reicher Tracht, links der Donator. Offene Halle mit Blick auf landschaftlichen Grund, rechts Blick in eine Kapelle, wo neben dem Altar ein Brustbild der in der Mitte stehenden Heiligen hängt. Am Altarvorhang ein Wappen (roter Greif auf weißem Grund, darunter drei weiße Lilien auf blauem Grund). Aller Wahrscheinlichkeit nach das Wappen eines in Brügge seßhaften Italieners, und zwar desselben, der die Memling-Tafeln in Straßburg hat malen lassen. In diesem Meister lebte die Solidität und Gewissenhaftigkeit, das unerschütterliche Phlegma des Petrus Christus fort. Von Rogier scheint er weniger berührt zu sein als seine Brügger Altersgenossen. Als Besonderheit fällt auf die diffuse Beleuchtung der Frauenköpfe mit starken Reflexen. Das Licht trifft bei halber Seitenansicht beide Wangen mit gleicher Kraft, der Schatten sammelt sich an der Nasenwand, am Mund und in den Augenhöhlen.

139 T. LX—LXII Ein Maler, der ungefähr gleichzeitig mit dem Meister der Ursula-Legende in Brügge tätig war, ist getauft worden nach einer Tafel in der Kirche St. Jacob in Brügge, auf der die Legende der hl. Lucia dargestellt ist. Drei Vorgänge nebeneinander in dem durch schlanke Säulen geteilten Friese. Zuerst die hochgewachsene Heilige im Gespräche mit ihrer Mutter, dahinter eine Gruppe von Bettlern

und Pilgern. Im mittleren Abschnitte wird die Heilige von Kriegsknechten dem thronenden Konsul vorgeführt. Rechts soll sie auf Befehl des Konsuls von einem Ochsengespann fortbewegt werden. In der Mitte oben am Baldachin die Inschrift: Dit was ghedaen int jaer MCCCC LXXX. — Je zwei Wappen an zwei Stellen, am deutlichsten an den Sockeln der Säulen.

Undramatisch, als gemächlicher Aufzug, reliefhaft ist die Legende gestaltet. Die unerschütterliche Jungfrau dreimal mit den Bewegungen einer Marionette inmitten von dunkeln Männern, denen der Maler vergeblich bedrohliches Aussehen zu geben bemüht war. Mit breiten, stark behaarten Köpfen, großen Mündern, schwarzen Augen stehen die Bettler und die Schergen nicht minder gelassen aufrecht als die Heilige. Die Bildfläche geradlinig vertikal gegliedert, durch die Säulen und andere Bauglieder. Auch horizontale Glieder — der Treppe, der Mauer, der Gartenbeete — sind betont, so daß solche Quadrierung mit parallel zur Bildfläche gelagerten Tiefenschichten in hohem Grade den Eindruck der Ruhe und des Gleichgewichtes hervorruft.

An einigen konstanten Eigenschaften ist der Meister leicht wiederzuerkennen. Er liebt es, den Erdboden im Vordergrunde mit botanisch beobachteten Pflanzen, mit Blättern und Blüten, zu bedecken. Seine Landschaft im Hintergrund ist gartenhaft. Mit einiger Regelmäßigkeit zeigt er das turmreiche Profil der Stadt Brügge, mit besserem Verständnis für Architektur als der Meister der Ursula-Legende. Die Pyramide von Notre-Dame taucht fast in jedem seiner Bilder auf und rechts davon der Beffroi, an dem zur Zeit des Malers gebaut wurde. Die Hügel hinter der Stadt fallen in sanften Linien der Mitte zu ab.

Das Ideal der jugendlichen Frau ist ziemlich mannigfaltig, da der

Meister sich zuweilen an Memlings Vorbild hält, hin und wieder an Jan van Eycks Muster. Kennzeichen sind das spärliche, in einzelnen Lichtlinien schwach gewellte Haar, das in Strähnen auf die Schulter fällt, die dünnen, oft rechtwinklig geknickten Arme, die fast stets an der Spitze ein wenig nach oben gebogenen Finger. Der Farbenauftrag bringt hell strichelnd oder punktend eine glitzernde Lebhaftigkeit hervor. Der Gewandstoff der sitzenden Frauen bauschig, plastisch gesehen, nicht selten in melodischem Fall. Brokat mit Granatapfelmuster trägt viel zur Belebung der Fläche bei.

155 T. LXV Eine Galerie jugendlicher Frauen mit geflissentlich variierten Typen enthält das Brüsseler Bild, die Madonna mit elf weiblichen Heiligen. Die Madonna selbst und noch mehr die hl. Agnes dem Ideal Memlings angenähert, andere Köpfe mit der am Ende leicht geschwollenen Nase, mit einem Ausdruck, der fatal ein klein wenig an den der Schafe erinnert, in der persönlichen Art des Meisters. Die Magdalena kopiert, Rogiers Florentiner Beweinung* entnommen und geschickt in den neuen Zusammenhang eingefügt. Auch das Christkind entlehnt. Das so bewegte Kind kommt in mehreren Bildern anderer Meister vor und in einer vortrefflichen Zeichnung**, die mit Recht für ein Werk Rogiers gehalten wird. Diese Tafel stammt aus Notre-Dame in Brügge und wurde 1489 dorthin ge-

154 T. LXIV stiftet***. Ein Ableger der Brüsseler Komposition mit nur vier weiblichen Heiligen, im kleineren Maßstab anspruchsloser, eine Tafel, die das Museum von Detroit 1927 auf einer Amsterdamer Auktion erworben hat. Einige Figuren genau wie in Brüssel,

* M. Bd. II Nr. 22. Tf. XIX.

** In der Sammlung Franz Koenigs, Haarlem. Vgl. Old Master Drawings, Heft 1.

*** Weale Cat. d. Br. Ausst. 1902, Nr. 114

mehrere Köpfe überraschend geändert, so die Heilige mit der Lilie, mit einem Kopfe, der an Jan van Eyck erinnert. Diese gefällige Tafel ist in dem symmetrischen Aufbau, der festlichen Dekoration mit blumigem Erdboden, der rahmenden Hecke, mit Schmuckwerk und Brokat, der stark betonten Stadtansicht, den belebenden Lichtblitzen in den Stoffen, ein besonders glückliches Werk des Meisters.

Die hl. Katharina im Museum zu Pisa, mit erzählender dreiteiliger Predella, dieselbe Heilige in der Johnson-Sammlung zu Philadelphia zeigen mit befriedigender Deutlichkeit alle Eigenschaften, die ich hervorgehoben habe. 158 157 T. LXVI

Ein Lieblingsthema des Meisters ist die von zwei Engeln flankierte thronende Madonna. In der Sammlung A. Sachs in New York eine Tafel mit dieser Komposition, die Stadtansicht im Grund. Eine ähnliche Tafel mit demselben Madonnengewand, sonst aber stark abweichend, ein Bild, das in der Auktion Earl of Ellenborough in London 1914 vorkam, dessen jetziger Besitzer mir unbekannt ist. 157 T. LXIII 152a

Passionsdarstellungen sind in diesem Kreise selten. Wie sich der Meister mit Aufgaben abfand, die den Ausdruck des Schmerzes und kräftige Bewegung verlangten, beobachten wir in einem Flügelaltar mit der Beweinung Christi, der aus spanischem Privatbesitz 1913 im Londoner Handel angeboten wurde. Auf dem linken Flügel der Täufer, rechts die hl. Katharina, eine in jedem Betracht für den Meister höchst charakteristische Figur. In der Mitte die Stadtansicht, die fast wie eine Signatur für die Autorschaft beweiskräftig ist. In der Mitte sitzt Maria, den starr schräg auf ihrem Schoße liegenden Leib Christi haltend. Symmetrisch rechts und links dicht bei ihr zwei Frauen und drei Männer. Die relativ breiten, beinahe fetten Gestalten der Spätzeit eigen. 141

Der Belfried von Brügge taucht auf, bald in dieser, bald in jener Form. Drei Bauphasen sind zu unterscheiden. Zwischen 1480 und 1490, also in der Zeit des Malers, wurde der Turm hochgeführt. Älteste Form, wie in der Lucia-Tafel von 1480: Bedachung unmittelbar über dem Doppelfenster und der Galerie — so auch in dem Bilde zu Detroit. Zweite Form: das achteckige Stockwerk aufgesetzt — so in der Madonnentafel bei Herrn A. Sachs in New York und im Flügelaltar mit der Beweinung Christi. Dritte Form: spitzes Dach auf dem Achteck (welches Dach heute fehlt) — so
151 in einer thronenden Madonna, die in der Spanish Gallery zu London vor Jahren zu sehen war. Danach zu urteilen geht die Tafel in Detroit der ähnlichen Brüsseler, die 1489 entstanden zu sein scheint, voran.

Der Meister der Lucia-Legende zeichnet sich aus durch Verständnis für Architektur, innige Beobachtung der Pflanzenwelt sowie durch gefälligen Dekorationssinn.

GERARD DAVIDS LEBEN, SEINE URKUNDLICH BEGLAUBIGTEN WERKE

UM die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert wurde die Brügger Produktion von Gerard David beherrscht, die Tafelmalerei und mittelbar die Buchmalerei. Dank der Urkundenforschung Weales und der stilkritischen Sammelarbeit, die andere geleistet haben, steht die Persönlichkeit dieses Meisters mit erfreulicher Deutlichkeit vor unseren Augen, zumal nachdem Bodenhausen das Ermittelte 1905 mit besonnener Kritik in übersichtlicher Darstellung zusammengefaßt hat*.

Zu Lebzeiten erfreute sich der Maler innerhalb der Mauern Brügges hohen Ansehens und übte tiefe Wirkung aus auf die folgende Generation, sein Ruhm ist aber nicht weit gedrungen und früh verblaßt. Guicciardini scheint den Namen seiner bekannten Liste der Maler nicht eingefügt zu haben, da der »Gherardo excellentissimo nell alluminare« schwerlich mit unserem Meister identisch ist. Selbst wenn David »auch« Miniaturen ausgeführt hat, war er doch hauptsächlich Tafelmaler, und es wäre doch seltsam, wenn Guicciardini ihn als einen Buchmaler gekannt hätte. Van Mander weiß von ihm nicht mehr, als was Pieter Pourbus aus der Brügger Lokaltradition ihm berichtet hat, nämlich daß »Gherardt von Brügge« ein hervorragender Maler gewesen sei.

Zu Beginn des Jahres 1484 wird »Gheeradt Jans f. (filius) Davidt« in die Gilde zu Brügge aufgenommen und zwar als ein »Fremder«,

* Gerard David u. seine Schule. München, Bruckmann.

der dort weder geboren war, noch seine Lehrzeit durchgemacht hatte. Daß er zu Oudewater bei Gouda, also im südlichen Holland, zur Welt gekommen sei, steht nicht in van Manders Bericht, sondern ist bekannt aus der von Sanderus überlieferten Notiz, daß Isenbrant ein Schüler »Gerardi Davidis Veteraquensis« gewesen sei, und aus einer Sammlung von Epitaphinschriften, wo »Gheeraerdt Davidts gheboren van Oudewater« genannt wird*.

Aufträge vonseiten des Stadtregiments werden ihm erteilt 1488, 1495, 1498. In seiner Gilde wird er zum »Vinder« bestellt 1487/88, 1495/96, 1498/99 und zum Vorsteher 1501/2. Er heiratete die Tochter des Vorstehers der Goldschmiedezunft, Cornelia Cnoop, kurz nach 1496. Er starb zu Brügge am 13. August 1523.

Die stilkritische Sammeltätigkeit ist erfolgreich von zwei Werken ausgegangen. Gerard malte nach Urkunden, die von 1487 bis 1498 reichen, mehrere Tafeln für den Schöffensaal des Brügger Rathauses: zunächst das Jüngste Gericht, von dem wir keine Spur besitzen. Weitere Eintragungen lassen erkennen, daß er noch andere Gemälde für den Schöffensaal ausgeführt hat. Die Themata werden nicht namhaft gemacht; da aber die letzte Urkunde von 1498/99 datiert ist, dürfen wir ohne Bedenken die Zahlung auf
222 T. C. C. 1 die jetzt im Museum zu Brügge bewahrten Gerechtigkeitstafeln beziehen, von denen die eine mit der Jahreszahl 1498 bezeichnet ist. Eine besondere Art von Historienmalerei entsprang der Sitte, dort, wo Gericht gehalten wurde, Beispiele strenger Justiz zu verbildlichen. Dierick Bouts hatte gegen Ende seiner Laufbahn im Stadthaus zu Löwen mit zwei Tafeln eine krasse und heroische Anekdote erzählt**, um den Richtern und den Sündern den Triumph

* Beffroi I, S. 225.

** M. Bd. III, S. 26.

der Rechtsidee vorzuführen. Etwa 25 Jahre später fiel dem Brügger Meister diese Aufgabe zu.

Man wählte die Bestrafung eines bestechlichen Richters, des Sisamnes, den Cambyses überführte, absetzte und bestrafte. Auf zwei fast 2 m hohen, mehr als 1 1/2 m breiten Tafeln: die Anklage und Verurteilung des Richters, dann die Exekution. Die Warnung und Drohung in dem von Angst und lastender Verantwortlichkeit erfüllten Schöffensaal erforderten Eindringlichkeit der Erzählung und düstere Feierlichkeit. Der Maler wurde veranlaßt, von der handwerklichen Routine der Andachtsmalerei abzulassen und gezwungen, die unübliche und heikele Aufgabe selbständig zu lösen. Die auffällig warme, trübe und schwere Färbung der beiden Bilder fällt mindestens zum Teile dem Zustande zur Last. Ungleichmäßig bedeckt mit undurchsichtig gewordenen Firnisschichten, sehen die Tafeln wesentlich anders aus, als sie ursprünglich ausgesehen haben.

Der erste Vorgang: ein Staatsakt in offener Gerichtshalle. Der König, umdrängt von Gefolgsleuten, steht vor dem Throne des verbrecherischen Richters und zählt ihm seine Vergehen auf, mit dem Zeigefinger der einen Hand an den Daumen der anderen tippend. Mit gemessener Würde, in ebenmäßiger Körperbildung setzt er sich ab von dem Gefolge, in dem porträthafte Köpfe überwiegen. In den gespannten Zügen des Richters drückt sich Hilflosigkeit und quälendes Schuldbewußtsein aus. Mindestens wird eine auf Ausdruck solcher Gefühlsregung gerichtete Absicht deutlich. Ein Scherge umgreift den einen Arm des Sisamnes, um ihn vom Richtersitze zu zerren.

In renaissancemäßiger Breite, horizontal gezogener Kette die Köpfe, nicht gestaffelt, einander teilweise verdeckend. Die Figuren

gerade, aufrecht, vollrund im Raume nebeneinander. Entschieden, bewußt, nicht ohne pedantische Beflissenheit ist auf Realität der Örtlichkeit, auf plastische Wirklichkeit der Figuren und auf Einheitlichkeit der Lichtführung hin gearbeitet. Die perspektivische Konstruktion der schräg zur Bildfläche stehenden Zimmerwand ist nicht vollkommen geglückt. Die Linien des Fliesenbelages laufen nicht stark genug zueinander; der Blick fällt zu sehr von oben auf den Fußboden. Der Marktplatz im Grunde scheint höher zu liegen als die Halle vorn, die dadurch kellerhaft wirkt. Mit schroffem Wechsel von Licht und Schatten sucht der Meister die Gestaltenmenge zu gliedern, die Männer voneinander abzusetzen und einem jeden Gewicht und individuelles Eigenleben zu verleihen. Dickblütig, belastet durch die Gewissenhaftigkeit gegenüber den Formtatsachen, ohne die Abenteuerlust und die Drastik Geertgens, steht der Meister mit seiner Sehweise weitab von Rogier und Memling, auf derselben Seite wie Jan van Eyck.

Sisamnes wird geschunden. Dies das Thema der zweiten Tafel. Der Maler hat den grausigen Vorgang ohne Leidenschaftlichkeit oder Dämonie mit der nüchternen Genauigkeit des Arztes geschildert. Ernste Sachlichkeit führte ihn nah an das Körperliche heran, das überdeutlich und groß ausgebreitet ist. David verheimlicht und entrückt nichts, schenkt uns nichts von der ekelen Operation, führt nicht mit stürmisch dramatischem Schwung über die widerliche Tortur hinweg. Die Zuschauer, weder ergriffen noch schadenfroh, weder mitleidig noch bösartig, wohnen der Exekution offiziell pflichtmäßig bei. Mit gutem Gewissen und gefühlvollem Phlegma schauen sie auf die Folterung als auf einen Akt gerechten Ausgleichs.

Das Dekorationsmotiv — Kinder, die Fruchtkränze halten —

stammt von Memling* oder war unserem Meister wenigstens von Memling zugetragen worden.

Als David 1484 in Brügge mit seiner Tätigkeit einsetzte, war Memling hier der herrschende Meister, mit dem er in Wettstreit zu treten hatte. Erst da Memling gestorben war — 1494 —, stand Davids Geltung unbestritten fest. Dem um etwa 30 Jahre älteren Memling fühlte Gerard David sich überlegen. Dünn, spielerisch und rückständig erschien die Kunst des Deutschen dem anders gearteten und in anderem Kunstboden wurzelnden Gerard David, der neue Ansprüche an Illusion nach Brügge brachte, freilich eine ähnliche Sehweise und ähnlich gerichtete Ansprüche, wie sie vor einem halben Jahrhundert das Genie Jan van Eycks gebracht hatte. Dem italienischen Dekorationsmotiv, das auf unbekannten Wegen in Memlings Werkstätte gelangt war, fügte David ein zweites südliches Motiv hinzu, in den ovalen Reliefs neben dem Richterstuhle, die nach antiken Gemmen kopiert sind oder nach italienischen Plaketten, die auf antike Gemmen zurückgehen. Die Bestrafung des Marsyas, der geschunden wurde wie Sisamnes, schien an dieser Stelle eine passende Anspielung zu sein.

Drei Kinder, statt zwei wie Memling, hat er auf die Säulenkapitelle gestellt, und die beiden Putti oben sind nicht mehr in die Laibung geklemmt, sondern sitzen auf einer Konsole. Das kleingliedrige gotische Ornament ist ausgetilgt.

Ein Jahrzehnt nach den Gerechtigkeitsbildern schuf David die jetzt im Museum zu Rouen bewahrte Tafel, die ursprünglich im Karmeliterkloster von Sion stand und in einer Beschreibung aus dem 17. Jahrhundert so erwähnt wird: In ecclesia videre est famosissimam picturam summi altaris B. Virginis inter Virgines, quam

215 T. LXXXXVI

* S. oben S. 29.

Gerardus David celeberrimus pictor posuit anno 1509*. Die Beschreibung des Gemäldes in einem Klosterinventar von 1537** bestätigt die Identifizierung und sagt ausdrücklich »gemalt und geschenkt von Meister Geeraat David«. Von Flügeln dieses Altars ist die Rede, die weder außen noch innen gemalt waren.

Das Meisterwerk, dessen Thema nichts forderte, was nicht der Maler, der gleichzeitig der Stifter war, auf der Höhe seiner Laufbahn zu bieten vermochte, enthält ein Beieinander heiliger Frauen. Memling hat sein Bestes in ähnlich gedachten Kompositionen gegeben. Davids Werk ist tiefer, dichter und sonorer als die Tafeln Memlings. Die Bildfläche niedrig, bis zum Rande mit den Figuren gefüllt. Keine Architektur, kein Ornament, kein Ausblick. Von dunkelm Grund heben sich stark beleuchtet die Leiber in schweren Gewändern ab, aus weichem Helldunkel, vollplastisch, eine breite Gruppe von aufgelockerter Symmetrie. Die Madonna mit dem keusch bekleideten Kind in der Mitte, zehn heilige Frauen, zwei Engel mit Musikinstrumenten rechts und links ihr zu seiten, so daß die jungfräuliche Gesellschaft in weitem und flachem Bogen die Herrin zu umgeben scheint. Die Linienführung des Fliesenbodens, der horizontal in die Tiefe stößt, steigert die räumliche Illusion, die durch mannigfaltige Wendungen der Gestalten, durch zarte Stufung des Figurenmaßstabs sowie durch die Lichtführung erzielt ist.

Das Typische setzt sich nicht schroff ab von dem Porträthaften. Die beiden Elemente sind einander angeglichen. Die Attribute der Heiligen sind diskret angebracht. Links vorn die hl. Katharina, an den Rädern in der Krone erkennbar, ihr zugewandt Agnes mit dem

* Beffroi I, S. 234.

** Beffroi I, S. 289.

Lamm, die recht porträtmäßig aussieht, am Rande Dorothea mit dem Korb. Auf der rechten Seite Barbara mit dem Turm im Kopfschmuck, neben ihr der Mitte zu eine lesende Heilige, Godeleva, mit dem Halstuch — sie wurde erdrosselt —, dahinter Cäcilia an der Orgel kenntlich, am Rande die hl. Lucia mit dem Auge in der Hand, auch sie ganz porträtmäßig. Drei Mädchen, die neben den Schultern Mariae und zwischen dem Engel und der hl. Agnes auftauchen, werden als Fausta (?) nach dem Attribut der Säge, und Apollonia nach dem der Zange gedeutet, eine von ihnen bleibt namenlos. Als Stifterbildnisse heben sich heraus der Mann links, der Meister selbst, dessen Porträt im Codex von Arras hiernach gezeichnet ist, sowie die Frau, die ihm symmetrisch entsprechend rechts emporragt, mit im Gebet aneinandergelegten Handflächen, wie zu erwarten, des Malers Gattin Cornelia Cnoop.

Bodenhausen* ist auf den Einfall gekommen, die Frau in der Position der Donatrix wäre jene fromme Hausfrau von Lambyn, die das Holz, auf dem das Altarbild gemalt ist, bezahlt hat**, seine Gattin aber hätte der Maler in der hl. Katharina porträtiert. Ob richtig oder nicht, beachtenswert bleibt, daß ein verständiger Beobachter diesen Gedanken fassen konnte. Wirklich sind die Heiligen von den Stiftern schwer zu unterscheiden, abgesehen von den Attributen und vom Kostüm. Sie sind individuell gebildet, von blutvoller Lebensfähigkeit; reine Gemütsart sowie edeler Anstand herrschen durchaus, auch in den Bildnissen. Vielleicht sind die Köpfe der Heiligen idealisierte Bildnisse der Klosterfrauen von Sion. Der Meister, der die Tafel schenkte, muß in nahen persönlichen Beziehungen zu dem Stifte gestanden haben.

---

* A. a. O. S. 163.

** Nach der oben zitierten Inventareintragung.

Zwei Werke also sind nach urkundlichem Anhalt als Schöpfungen Davids gesichert, die Gerichtsbilder von 1498, die Tafel in Rouen von 1509. Da der Meister 1484 mit seiner Wirksamkeit in Brügge einsetzt und 1523 stirbt, besitzen wir zunächst eine Vorstellung von der mittleren Periode seiner Tätigkeit und zwar in zwei ziemlich weit zeitlich auseinanderliegenden Äußerungen. Die beiden festen Punkte verbinden wir durch eine Linie, die, nach beiden Seiten verlängert, die Entwicklungsrichtung im großen für Jugendzeit und Alter anzeigt.

Die Tafel von 1509 enthält das Selbstbildnis des Meisters. Anscheinend ist er etwa 50 Jahre alt. Danach wäre er um 1460 zur Welt gekommen. Keinesfalls sind die Gerichtsbilder als eigentliche Jugendarbeiten zu betrachten. Gegen Ende des Jahrhunderts stand David im reifen Mannesalter.

Unter den Werken, die rein stilkritisch, ohne daß Widerspruch laut wurde, dem Meister zugeteilt worden sind, können einige — ohne die Hilfe der Stilkritik — datiert werden, so das Hauptwerk
161 mit der Taufe Christi im Museum zu Brügge. Der Stifter, der mit
T. LXVIII einem Knaben links innen auf dem Flügel kniet, ist Jan de Trompes, rechts seine erste Gattin, mit vier Mädchen, Elisabeth van der Meersch. Diese erste Gattin starb am 11. März 1502. Auf dem Außenflügel ist die zweite Gattin dargestellt, Magdalena Cordier mit einer Tochter. Das Jahr der zweiten Eheschließung ist unbekannt. Im Jahre 1510 starb Magdalena. Die folgende Geschichte des Altares ergibt sich aus diesen Daten. Der Auftrag wurde kurz vor 1502, noch zu Lebzeiten der ersten Frau, erteilt. Jan de Trompes hätte schwerlich nach Eingehung der zweiten Ehe der verstorbenen Frau den Platz sich gegenüber eingeräumt. Die zweite Gattin wurde später hinzugefügt, und zwar um 1507. Sie gebar

bis 1510 — ihrem Todesjahre — drei Kinder, von denen nur das älteste dargestellt ist.

Auch die beiden Hauptstücke in der Londoner National Gallery sind einigermaßen datierbar. Die Tafel mit dem Geistlichen und den drei Heiligen ist der fast quadratische Flügel von einem Altar aus der Donatian-Kirche zu Brügge, der 1501 von Bernardino de Salviati gestiftet wurde. Die Vermählung der hl. Katharina, die aus derselben Kirche stammt, wurde zwischen 1500 und 1511 von van der Capelle in Auftrag gegeben. 219 T. IC 216 T. LXXXXVII

Die Hochzeit zu Kana im Louvre ist eine Stiftung von Jan de Sedano. Aus dem Besitz der Genossenschaft von S. Sang stammt die Tafel, und der Donator ist durch die Dornenstickerei auf seinem Kleid als ein Mitglied dieser Brüderschaft, der er 1503 beitrat, bezeichnet. Bald nach 1503 muß das Bild entstanden sein. Dem Stileindrucke nach können wir es nicht in spätere Zeit versetzen*. 183 T. LXXXII

Derselbe Stifter, offenbar nach Vergleichung der Kopfbildung, hat den Marienaltar, der sich auch im Louvre befindet, ausführen lassen. Hier sieht er erheblich jünger aus. Danach wäre das Triptychon, das wie ich glaube mit Recht für Gerard David in Anspruch genommen worden ist, ein relativ früh entstandenes Werk des Meisters. Es weicht im Stil ab von den Gerichtstafeln. Die Tracht der Donatrix paßt zu der Zeit um 1495. Jan de Sedano sieht sehr jung aus, etwa 25jährig, seine Frau ungefähr 18jährig. Leider ist mir das Datum der Eheschließung unbekannt. 165 T. LXXIV

Während alle übrigen einigermaßen datierbaren Schöpfungen Davids in die mittlere Periode fallen, die von den beiden beglaubigten Hauptwerken eingefaßt wird, tasten wir bei Betrachtung des Marienaltares in die problematische Frühzeit des Meisters.

* Bodenhausen ist geneigt zu einer Ansetzung in noch frühere Zeit.

Beim Jahr 1515 finden wir in den Gildenlisten von Antwerpen eingetragen: Meester Gheraet van Brugghe scildere. Der Ankömmling ist ausgezeichnet durch den Titel »meester«, der sonst fast vor allen Namen fehlt. Daß niemand anders als Gerard David gemeint sei, wird allgemein und wohl richtig angenommen. Aus welchem Grunde, zu welchem Zwecke der Brügger Meister in die Antwerpener Gilde eintrat und wie lange er dort blieb, ist bisher nicht ermittelt worden.

DIE ERSTE PERIODE DAVIDS

DER Versuch, das gesamte »Werk« Davids zeitlich zu ordnen — stilkritisch und mit Hilfe der wenigen urkundlich ermittelten Daten —, führt zu einer Dreiteilung.

Erste Periode — 1484 bis 1498 —: die anscheinend vor den Gerichtsbildern entstandenen Werke, die Gerichtsbilder und die ungefähr mit ihnen gleichzeitig ausgeführten Gemälde.

Zweite Periode — 1499 bis 1511 —: die Tafeln, die nachweislich in diese Zeitspanne gehören, wie die Taufe Christi in Brügge, das Bild in Rouen, die beiden Stücke in der Londoner National Gallery, sowie die den datierbaren Hauptwerken stilistisch verwandten Werke.

Dritte Periode — 1512 bis 1523 —. Da es keine Schöpfung Davids gibt, die nachweislich in die Spätzeit gehörte, können wir den leeren Raum nicht anders füllen als durch Aussiebung. Was sich der Einfügung in die erste und zweite Periode widersetzt, kommt für die dritte in Betracht.

Verhältnismäßig leicht sind Werke gefunden worden, die ohne weiteres einleuchten als von Gerard David geschaffen und als vor den Gerichtsbildern entstanden. In der Liste, die Bodenhausen aufgestellt hat, stehen 17 Nummern vor den Gerichtsbildern, dabei einige, wie ich glaube, mit Unrecht. Die Zahl kann vergrößert werden durch Bilder, die Bodenhausen nicht gekannt hat. Schwer ist es, innerhalb der Gruppe eine zeitliche Reihung vorzuschlagen. Die Glieder sind verschieden von einander. Der jugendliche Meister versucht es so und anders. Er scheint zu wachsen wie ein Baum, der seine Wurzeln breit und verzweigt auslegt, seine Blattkrone

weit rundet, während in der Mitte sein Stamm in engen und festen Grenzen aufstrebt.

David schloß sich in der ersten Periode hier und dort an. Er hat kopiert nach Jan van Eyck, nach Rogier, nach dem Meister von Flémalle (?), nach van der Goes und nach Memling. Die wechselnden Vorbilder bestimmten mehr oder wenig stark von Fall zu Fall seinen Stil.

165 T. LXXIV
162 T. LXIX

Früh entstanden ist das Marientriptychon im Louvre, früh auch der Flügelaltar mit der Kreuznagelung in der National Gallery und in Antwerpen. Diesem und jenem Werke gliedern sich andere an. Das Marientriptychon weicht in der Gesamterscheinung ab von den Gerichtstafeln, es ist blond, blumig, heiter lokalfarbig. Erfüllt von den flandrischen Eindrücken, hat sich der zugewanderte Meister mit Studieneifer an einen Ausgleich zwischen Jan van Eyck und Memling gewagt, vielleicht in der Hoffnung, beide Vorgänger zu übertreffen.

In der Mitte die thronende Madonna mit musizierenden Engeln, die kerzensteif und kerzenrund ihr zur Seite stehen. Memlings Rahmenschema: der Bogen mit den Putten und Fruchtkränzen, die Kinder ungeschickt an den Scheitel des Bogens geklebt, der Brokatbehang im Rücken, der orientalische Teppich zu Füßen der Madonna. Das Christkind im Bewegungsmotiv frei nach Jan van Eyck, ähnlich wie in der van der Paele-Madonna. Die Gestalten außen auf den Flügeln, Adam und Eva, frei nach den berühmten Figuren des Genter Altares.

Von Memling unterscheidet sich der Meister grundsätzlich und in bewußtem Streben durch die Illusion kubischer Massen, von Jan van Eyck durch die mehr gleitende als zerlegende Zeichnung sowie durch den Geschmack seiner Zeitstufe. Der Schein körperlicher

Realität ist weniger durch tiefe Kernschatten als durch Schlagschatten erzielt, die namentlich auf den Außenflügeln fast virtuos ausgebildet sind. In knappe Grenzen geschlossen, mit edel und still vertikal verlaufenden Faltenlinien, stehen die Figuren frei im Raume. Ruhige Farbflächen, zwei Arten von Rot, Lichtgrün, schillernde Töne in den Gewändern, mildes Blau im landschaftlichen Grunde, reines, helles Grau im Mauerwerk vereinigen sich zu festlicher Dekorationswirkung. Das Ganze durchwaltet von frühlingshafter Frische.

Der Frauenkopf mit Augen, die ein wenig zusammengekniffen sind, mit herausgewölbtem Kinn, schwach lächelnd, das Kind reif im Ausdruck, mit sehnsüchtigem Ernst, einer Ahnung von seiner Sendung.

Die mit vorgeschrittener Formenkenntnis, folgerichtiger Beleuchtung gerundeten Körper wirken detailarm und in weiten Flächen wie vom Lichte verzehrt. Die zarten Schatten und Reflexe verlaufen vorzugsweise streifig und fast linienhaft.

Verglichen mit diesem glücklichen Werk, erscheinen andere Jugendwerke Davids erarbeitet und gequält. Zum Teil beruht die besondere Erscheinung des Flügelaltares auf dem Zustande. Die Tafeln haben wenig Firnis aufgenommen und mögen etwas vom Licht ausgesogen sein.

In der farbigen Gesamthaltung dem Marientriptychon einigermaßen verwandt sind die folgenden Werke Davids:

Die stehende Madonna mit zwei musizierenden Engeln, eine freie Wiederholung der oft kopierten Madonna in der Apsis* in der Sammlung Max Epstein in Chicago. 217 T. LXXXVIII

Die Verkündigung Mariae im Museum zu Detroit. 175

* M. Bd. II, Nr. 74

139 T. LXVII Die Geburt Christi in der Friedsam-Sammlung zu New York, mit der die beiden Tafeln aus der v. Kaufmann-Sammlung vereinigt worden sind.

169 T. LXIX Ein frühes, jedenfalls in erheblichem Abstande von den Gerichtsbildern entstandenes Werk ist die Kreuznagelung in London*, deren Flügel ich vor vielen Jahren in den beiden Tafeln der Antwerpener Galerie, den Trauernden und den Reitern, nachgewiesen habe. Mit ungefüger, mühseliger Komposition ist die selten dargestellte Szene auf der sehr niedrigen Fläche gestaltet. Der Meister war hier vermutlich auf sich selbst angewiesen. Das Kreuz liegt am Boden, auf einem ansteigenden Hügel, dessen Profil einige Figuren des Mittelgrundes und des Hintergrundes überschneidet. Reiter tauchen auf, heben sich über die Horizontlinie der Bergkuppe. Diese Sehweise zeugt von entwickeltem Raumgefühle. Der Stamm und die Arme des Kreuzes strecken sich, perspektivisch konstruiert, in den Diagonalen der Bildfläche. Auf dem Kreuz der Leib Christi mit den Verkürzungen und Überschneidungen. Ehrgeizig und beflissen zeigt der Meister sein Können. Der Kopf des Heilands mit offenen runden Augen, peinlich scharf und genau in der fatalen Lage durchgebildet, mit verdecktem Hals wie vom Rumpf abgetrennt.

Die Komposition entbehrt des Zusammenhanges. Die Bodenfläche ist notdürftig gefüllt durch das Gewandstück und durch den Hund, der an einem Schädel schnuppert. Die Schergen, die den Leib Christi zerren, Nägel einschlagen und das Loch für das Kreuz graben, sind mit derselben gleichmütigen Sachlichkeit am Werke, mit der ihre Berufsgenossen den Sisamnes schinden. Sie sind in ihrem vulgären Wesen, ihrem niedrigen Stande bezeichnet durch

* Nr. 1 bei Bodenhausen.

breite Münder und hakenförmige Nasen. Bei eifriger Arbeit gebückt, mit verschobenen, zusammengeballten Gliedern ist jede Figur für sich nach der Natur beobachtet.

Die Tafel ist stellenweise schlecht erhalten, ihre Aussage deshalb mit einiger Vorsicht aufzunehmen. In besserem Zustande, wenn auch durch schwere Firnisschichten verdunkelt, sind die Flügel in Antwerpen, die sich mit dicht gedrängten Figurengruppen absetzen gegen das leere und breite Mittelfeld. Auf fast quadratischem Felde links, eng geschichtet, mühsam untergebracht, Reiter und Fußvolk, rechts vier trauernde Frauen und Johannes, statuarisch gesehene Gestalten, aufrecht, nebeneinander. Im Mittelbilde die Vorbereitung, der Beginn der Kreuzigung. Auf dem einen Flügel zuschauend mit bonzenhafter Ruhe das Kriegsvolk, auf dem anderen harrend, gequält durch gedehnten Schrecken, die Frauen und der Jünger. Die Köpfe der Berittenen in einer Reihe mit denen der stehenden Soldaten. Durch Stufung des Maßstabs ist die beliebte Isokephalie erzwungen. Der Anführer auf dem kleinen Schimmel ist ein wenig in die Tiefe gerückt. Das Kriegsvolk hat die hügelige Gerichtsstätte bogig umstellt; ihre Kette zieht sich nach hinten und taucht im Grunde des Mittelbildes auf.

Wir glauben, nicht weniger als drei Passionstafeln mit dem am Kreuze hängenden Christus zu besitzen, die Werke aus Davids Frühzeit sind. Sie fehlen in Bodenhausens Verzeichnis. Es sind die Tafel aus St. Florian bei Linz, die, eine Zeit lang in der Wiener Staatsgalerie ausgestellt, sich jetzt auf Schloß Rohoncz befindet, dann ein Bild bei Herrn K. Kocherthaler zu Madrid, endlich eines, das kürzlich in die Sammlung Barnes (Philadelphia) gelangt ist. Die beiden zuletzt genannten Kompositionen hängen eng miteinander zusammen. Die Tafel in Philadelphia, die aus Spanien

186 T. LXXXIII

188 T. LXXXVII

187 T. LXXXVI

stammt, mit überraschender Genauigkeit dem Altare Rogiers in Wien nachgebildet. Links neben dem Kreuz Maria und Johannes, ganz so wie in der Wiener Mitteltafel, selbst im Ausdruck und in den Faltenlinien, rechts Magdalena so wie in Wien — gegenseitig — auf dem einen Flügel. Bei Gestaltung des in Madrid bewahrten Bildes ging David von demselben Vorbild aus. Hier Magdalena genau wie in der Tafel zu Philadelphia, die Gruppe Maria und Johannes dagegen anders, verängstigt, bekümmert, von rührender Befangenheit, selbständiger, wenngleich in der Bewegung des Jüngers, besonders in der Stellung seines nackten Fußes, das Muster noch spürbar bleibt. Im übrigen weichen die Tafeln insofern voneinander ab, als in der ersten, der in Philadelphia, der Horizont hoch liegt und das Hügelland in einer für David charakteristischen Weise eine häuser- und turmreiche Stadt trägt, während in der anderen Tafel der Horizont auffällig niedrig liegt.

In beiden Fällen ist der Crucifixus nicht nach Rogiers Vorbild gestaltet. Im groben und großen verfügte die niederländische Malerei über zwei Typen des am Kreuze hängenden Leibes, nämlich den unendlich oft wiederholten, der auf Rogier zurückgeht, der für Memling maßgeblich blieb: der Körper in halbseitlicher Ansicht, mit geknicktem Umriß, der Oberschenkel im stumpfen Winkel zum Unterschenkel. Der andere Typus, der auf Jan van Eyck zurückzugehen scheint: der Körper von vorn gesehen mit straff gestreckten Beinen. David wählte die zweite Form und wies Rogiers Vorbild zurück, selbst als er sich im übrigen streng an das Muster dieses Meisters hielt.

Die Tafel aus St. Florian, mit vielfiguriger, dichter und verwickelter Menschengruppe steht für sich. Der Crucifixus ist ähnlich gezeichnet und modelliert wie in den beiden anderen Kreuzigungen,

sein Kopf nahe verwandt dem Christushaupt in der Londoner Kreuznagelung. Ein willkommener Fund für Freunde »objektiver Merkmale«: der kleine Hund, der den Schädel beschnuppert, ist wieder da, genau in derselben Stellung wie in der Kreuznagelung. Die Figurenmassen zuseiten des Kreuzstammes, gestaffelt und zusammengefügt mit einer dramatischen Spannung, die hinausgeht über Davids Gewohnheit und sein Vermögen. Die seiner Komposition eigene Isokephalie und Parallelität werden vermißt. Ich bin sicher, daß er das Bild gemalt, doch nicht weniger sicher, daß er es nicht erfunden, vielmehr ein Werk von Jan van Eyck kopiert hat. In der vom Rücken gesehenen Figur, in den „verlorenen" Profilen und den heftigen Gesten ist ein Nachklang des feurigen Temperaments zu spüren, das in dem verschollenen Urbild herrschte. Auch die Landschaft weist uns den Weg zu der Quelle. Im Grund ist Jerusalem aufgebaut mit einer topographischen Einbildungskraft, die niemand außer Jan van Eyck besaß. Es gibt eine in mehreren Repliken erhaltene figurenreiche Kreuztragung*, die richtig auf Jan van Eyck, gelegentlich wohl auch auf den mythischen Hubert, zurückgeführt worden ist, wo deutlich, besonders in dem Exemplare der Budapester Galerie, ein glaubwürdiges Phantasieporträt der heiligen Stadt zu sehen ist. Breit gelagert auf ansteigendem Gelände, mit einem Mauerring und einem Rundbau in der Mitte. Eine Vergleichung dieser Stadtansichten führt zu dem Ergebnis, daß sie in einem Geiste gestaltet, keineswegs voneinander kopiert sind, daß es von Jan van Eyck eine Kreuztragung sowie eine Kreuzigung mit Stadtansichten gegeben, und daß David die Kreuzigung zum Vorbilde gewählt hat. Übrigens hat David die Bildtradition in bezug auf die Baulichkeiten Jerusalems, besonders

* M. Bd. I, S. 121.

in bezug auf den Tempel, einen Rundbau, der einem modernen Gasbehälter ähnlich sieht, als gültig und verbindlich hingenommen. Vielleicht glaubte man, daß Jan van Eyck Jerusalem gesehen hätte. Teile der Stadtansicht, namentlich der Rundbau, begegnen uns wieder in Davids »Werk« und in den Werken seiner Nachfolger.

177 T. LXXIX 176 T. LXXX 159 T. LXVIII Drei Darstellungen der Geburt Christi bereichern unsere Vorstellung von Davids Frühzeit, nämlich das Bild in Budapest, das in der Sammlung v. Pannwitz und das in der Friedsam-Galerie zu New York*. Die Tafeln in Budapest und in der v. Pannwitz-Sammlung stimmen in der Komposition teilweise miteinander überein. Hier und dort Maria rechts kniend, das Kind am Boden auf einem Zipfel ihres Mantels liegend. Dieses Motiv nach Rogier (Bladelin-Altar). Hier und dort zwei kleine Engel vorn in der Mitte kniend, und die Landschaft mit denselben Elementen, dabei dem Rundtempel, und in ebendem Verhältnis zur Bildfläche und Figurengruppe. Joseph und die Hirten hier anders als dort. In Pest: Joseph von vorn gesehen, in der Mitte kniend, ein bekümmerter Greis mit einer brennenden Kerze in der Linken, die er mit der Rechten schützt, neben ihm stehend ein Knabe, der wie ein Zwerg aussieht, und vorn links ein größerer Hirt im Begriff niederzuknien. Der Kopf des dritten Hirten wird in der Maueröffnung rechts sichtbar. In dem anderen Bilde Joseph**, bartlos, auffällig groß, in der Haltung eines Donators, schräg im Raume dem Kinde zugewandt und der Hirt — hier ein Hirt nur — überschnitten vom Rande, links kniend mit gefalteten Händen.

* Die beiden ersten Bilder sind in Bodenhausens Buch unter Nr. 2 und 3 aufgeführt; die Flügel, die mit der dritten Geburt Christ anscheinend richtig zu einem Triptychon zusammengefügt worden sind, stehen in Bodenhausens Liste unter Nr. 5.

** Bodenhausen hält die Figur für »nachträglich recht ungeschickt hineingemalt«.

Die im Zustand überlegene Tafel in Pest wirkt vergleichsweise unreif und anfängerhaft in mehr als einer Hinsicht. Jede Figur für sich, hoher Horizont, überstarke Aufsicht auf den leeren Boden, die Engel kümmerlich, im ganzen mürrisch dumpfe Andacht. Stellen wir dieses Bild an den Anfang, soweit wir in unserem Bestande den Anfang finden, so ging die Gestaltungsrichtung des Meisters zuerst entschieden auf plastische Erscheinung, auf kräftige Gegensätze von Hell und Dunkel.

Die Geburt Christi in der Friedsam-Galerie steht abseits von den beiden anderen Fassungen des Themas. Freilich der Zustand mahnt zu vorsichtiger Beurteilung. Die Farbschicht ist ein wenig dünn geworden. Die Komposition gefällig und mühelos gerundet, das Kind und die Engel größer. Das alte Rogier-Motiv der knienden Mutter und des auf dem Zipfel ihres Mantels liegenden Christkindes ist abgewandelt. Der Meister klebt nicht mehr an seinem Vorbilde. Nun erinnert gerade dieses Bild, das später entstanden zu sein scheint als die Geburt Christi in Pest, an das Marien-Triptychon im Louvre, sowohl in der lichten Färbung wie in der Formensprache. Die zeitliche Reihung der Bilder wird durch diese Beobachtung wesentlich erleichtert.

Zur Datierung dieser Tafel ist uns dadurch ein Anhaltspunkt gegeben, daß dieselbe Komposition mit geringen, sinnvollen Abweichungen in dem Brevier der Isabella von Spanien* vorkommt, in einem Codex, der kurz vor 1497 ausgeführt worden ist. Ob nun die Miniatur von David selbst herrührt, wie Winkler glaubhaft macht, oder nicht, in jedem Falle werden wir bereit, das Datum: vor 1497 — auf das Tafelbild auszudehnen.

Die Anbetung der Könige in demselben Buche stimmt in der Kom-

* British Museum, vgl. Winkler, Vläm. Buchmalerei, S. 134

position teilweise überein mit Davids Tafelbild in der Münchener Pinakothek. Ob auch in diesem Falle das Datum des Buches verbindlich wird für das Gemälde, scheint mir zweifelhaft zu sein. David hat für das Münchener Bild eine Erfindung Hugos van der Goes benutzt, er kann mit Hilfe dieser Vorlage zu verschiedenen Zeiten Anbetungen gestaltet haben. Das Bild in dem Buche, ob es von seiner Hand ist oder auf eine Zeichnung von ihm zurückgeht, könnte älter sein als die Münchener Tafel.

Da der Meister eklektisch wählend begann, seinen Weg suchend und viele Formen benutzend, die ihm von der Brügger Tradition geboten wurden, bestimmten fremde Formwelten von Fall zu Fall mehr oder weniger stark seine Gestaltungsweise. Eben deshalb erscheinen Arbeiten, die annähernd gleichzeitig entstanden sein mögen, verschieden voneinander, und schwer wird es, in einleuchtender Weise die zeitliche Reihung von Bild zu Bild vorzuschlagen. Ich hoffe, die folgende Ordnung kommt der Wahrheit einigermaßen nahe:

177 1. Die Geburt Christi. Budapest.

211 2. Die säugende Madonna im Rund. Philadelphia, Sammlung Johnson. Freie Wiederholung der oft wiederholten Komposition, die vielleicht auf den Meister von Flémalle zurückgeht. Der Madonnenkopf ähnlich wie in der Budapester Geburt Christi, das Christkind fremdartig.

188 3. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magalena. Madrid, Sammlung K. Kocherthaler. Die Magdalena nach Rogier.

178 4. Die Geburt Christi. Hartekamp bei Haarlem, Sammlung von Pannwitz.

187 5. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena. Philadelphia, Sammlung Barnes. Nach Rogier.

6. Christus am Kreuz mit Trauernden und Kriegern. Schloß Rohoncz, aus St. Florian. Vermutlich nach Jan van Eyck. 186
7. Die Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien. 179
8. Der Flügelaltar mit der Kreuznagelung in London und Antwerpen. 169
9. Die Geburt Christi. New York, Sammlung Friedsam. Flügel dazu ebendort, die Tafeln aus der v. Kaufmann-Sammlung. 159
10. Das Marien-Triptychon. Paris, Louvre. 165
11. Die Madonna in Halbfigur. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 209
12. Die Madonna in Halbfigur. Madrid, Sammlung Lázaro (ehemals in der Sammlung R. Traumann). Nach Rogier. 205
13. Die Verkündigung Mariae. Detroit, Museum. 175
14. Die Madonna mit zwei musizierenden Engeln. Chicago, Sammlung M. Epstein. Nach dem Meister von Flémalle (?). 217
15. Die Madonna in Halbfigur. London, National Gallery. Nach van der Goes (?). 210
16. Der hl. Hieronymus. London, National Gallery. 221
17. Der Stammbaum Jesse. Lyon, Museum. Nach einem Kupferstich vom Meister W mit dem Schlüssel. 196
18. Die Anbetung der Könige. Brüssel, Galerie. 180
19. Die Gerichtstafeln. Brügge, Akademie. Mit dem Datum 1498. 222

DIE MITTLERE UND DIE SPÄTE ZEIT DAVIDS, DER ZEICHNER UND MINIATURMALER

Von den Schöpfungen der zweiten, der mittleren Stufe mag die Londoner Tafel mit dem Domherrn Bernardino de Salviatis und
219 T. IC drei Heiligen, 1501 in Auftrag gegeben, die erste sein. Die gut erhaltene, im Kopf des hl. Bernardin etwas verriebene Tafel enthält eine einfache, wohl ausgewogene Komposition. Vor einer Waldwand, die sich im Mittelgrunde mit anmutig geschwungenem Umriß von dem mit streifigen Wolken bezogenen Himmel abhebt, und vor lichtem Hügelgelände stehen drei Heilige, die um den knienden Stifter bequem in gemessenen Abständen gruppiert sind. Der hl. Martin in Seitenansicht, ein Standbild von hoher Feierlichkeit, erhebt segnend die Rechte. Die parallel, rein vertikal fallenden Linien seines Ornates schließen die Tafel fest ab, die, was nicht zu vergessen ist, den linken Flügel eines Triptychons bildete. Der hl. Bernardin, halb seitlich gewandt, tastet mit der Rechten an die Schulter des Stifters, sein leidvolles Antlitz geradeaus gerichtet. Der hl. Donatian, von vorn gesehen, beugt sich mit der Neigung des Kopfes und des Blicks zurück zu dem Donator, dessen Verhältnis zu den Schutzheiligen unvergleichlich tief ausgedrückt ist. Unendlich oft und zumeist formelhaft als ein körperliches Beieinander gestaltet, ist die Gemeinschaft hier beseelt durch innige und zarte Beziehungen, die zwischen den Figuren angesponnen sind. Ohne Worte oder starke Gesten verständigen die Männer sich miteinander. Der Bildniskopf, erhöht und verklärt,

paßt in die Gesellschaft der Heiligen, die halb typisch, halb individuell gebildet sind.

Die Vermählung der hl. Katharina in der National Gallery ist eine Stiftung von Richard van der Capelle für die Donatiankirche zu Brügge. Nach Weale, der die Urkunde, auf die er sich stützt, nie publiziert hat, wäre der Auftrag 1501 erteilt worden. Das Werk steht der Sion-Tafel, die 1511 ausgeführt wurde, besonders nahe. Die Ausführung des Auftrages mag sich einige Zeit hingezogen haben, wenn anders das Datum 1501 richtig überliefert ist. 216 T. LXXXXVII

An örtlicher Klarheit, aufgelockerter Symmetrie, edler Körperbildung und feierlicher Stimmung ist dieses Werk vollkommen. Der Meister ist an sein Ziel gelangt. Durch Stufung des Figurenmaßstabs, perspektivisch sicher konstruierte Zeichnung des Fliesenbodens ist die Illusion des Raumes mit den darin sitzenden Figuren erreicht. In der fest umgrenzten, durch eine Gartenmauer nach hinten abgeschlossenen, Halle in der Mitte die Madonna, rechts die hl. Barbara und groß, vorn, die hl. Magdalena, auf der anderen Seite der kniende Stifter und Katharina, der das Christkind den Ring reicht. Die Figuren sind mehr oder weniger in die Tiefe gerückt, aber nicht in Schichten, die sich von einander absetzen, sondern mit zarten Übergängen. Sie machen den Raum fühlbar, indem sie mit kubischer Masse ihn einnehmen und als Zwischenraum freilassen, aber auch, indem sie mit den Armen aus einer Tiefenschicht in die andere langen. Die Bewegungen von vorn nach hinten und umgekehrt, die Katharina und Magdalena ausführen, fördern die raumkörperliche Verbundenheit. Rechts und links, wie rahmende breite Pfeiler, bilden die Gewandmassen des Stifters und der hl. Magdalena den Abschluß des Raumes nach vorn. Die der Mitte zu in die Tiefe gebogene Figurenkette, eine alte

Kompositionsidee Davids, ist hier zu klassischer Vollendung gereift. Die im wesentlichen gut erhaltene, an wenigen Stellen, so in den Händen der Madonna, verriebene Tafel ist mit schwerem Firnis bedeckt und wirkt infolgedessen helldunkelhaft und schwermütig in höherem Grad, als es in der Absicht des Meisters lag.

Die makellose Harmonie der beiden Londoner Altartafeln, vor denen Wünsche, Zweifel und kritische Einwendungen schweigen, ist in dem Brügger Triptychon mit der Taufe Christi nicht erreicht.

191 T. LXVIII Dieser Flügelaltar, an dem David vermutlich zwischen 1502 und 1507* gearbeitet hat, forderte dem Thema nach im Mittelfelde eine Beweglichkeit der Phantasie, die der Meister nicht aufzubringen vermochte. Die Taufhandlung entbehrt der Aktionskraft. Der Maler mußte die räumliche Disposition, in der er sich sicher fühlte, aufgeben. Mit dem Bodenstreifen über die ganze Breite, nach hinten abgeschlossen durch Mauer- oder Baumwände, die der Bildfläche gleich gerichtet sind, kam er in diesem Falle nicht aus und hatte Mühe, das Terrain der Erzählung anzupassen. Der Heiland vorn im Wasser stehend, der Täufer am Ufer. David hat die Komposition mit Besonnenheit gestaltet, aber im Ergebnis so, daß die Figurengruppe starr und steif in der naturhaften Landschaft steht.

Die Innen- und Außenflügel mit den Stifterbildnissen und Heiligen sind gut erhaltene Beispiele einer sicher gewordenen Ausdrucksweise, in der David eine ganze Reihe von Altären geschaffen hat.

172 Die drei Tafeln von einem Altar in Genua, die dort im Palazzo bianco stehen, in der Mitte die thronende Madonna, links der hl. Hieronymus, rechts ein Heiliger in schwarzer Kutte mit einem Bischofsstab, mögen bald nach 1511 entstanden sein. Die Madonnen-

* S. oben S. 78

figur deckt sich merkwürdig genau mit der Mittelgestalt in dem Altarbilde zu Rouen. Der Meister wiederholt sich, da er mit sich zufrieden ist, und seine Auftraggeber von seinen Leistungen befriedigt sind.

Ungefähr in dieser Zeit entstanden, vielleicht einige Jahre früher, die Hochzeit zu Kana im Louvre*, der Michael-Altar in Wien, die Passionsflügel der R. Kann-Sammlung, die in die Morgan library nach New York gelangt sind, und zu denen als die Mitte die Beweinung Christi in der Johnson-Galerie gehört. 166 183 163 T. LXX–LXXII

Ein Hauptwerk aus mittlerer Zeit ist die Kreuzabnahme in der Frick-Sammlung zu New York, eine Komposition mit ganzen Figuren, von der Ausschnitte in kleinem Maßstab mehrfach vorkommen. 192 T. LXXXIX

Von den Beweinungen Christi ist die in der Johnson-Galerie zu Philadelphia, sowie die hieratische in der Sammlung R. Kocherthaler zu Madrid, wie ich glaube, früher entstanden als das freier komponierte Bild in der Privatsammlung J. Böhler zu München. 163a T. LXXIII 193 T. LXXXX

Die Madonna in Halbfigur, die aus der Traumann-Sammlung in die v. Pannwitz-Sammlung übergegangen ist, scheint kurz vor 1510 entstanden zu sein; sie geht gut zusammen mit der Madonna außen auf dem Flügel des Altares mit der Taufe Christi. 206 T. LXXXXIII

Die dritte und letzte Periode läßt sich nicht scharf begrenzen. Davids Kunst lebt sich aus. Mitarbeit von Gehilfen in der fruchtbaren und erfolgreichen Werkstätte ist zu erwarten. Der Stil des Meisters geht unmerklich über in den seiner Nachahmer. Wir stoßen auf Werke, in denen Müdigkeit, Gleichgültigkeit nach langer Wirksamkeit, ein Zuviel an Erfahrung und Sicherheit zu spüren sind, die nach psychologischem Vorurteil für Alterswerke gehalten

* Bodenhausen setzt sie in wesentlich frühere Zeit. S. oben S. 79

werden. Gerade in solchen Arbeiten entfernt sich der Meister weit von seinem Ausgangspunkte. Die Nachfolger, besonders der Maler, den wir Adriaen Isenbrant nennen, der um 1515 mit seiner Tätigkeit einsetzt, steht zuweilen dem Gerard David nahe. Es gibt Bilder, vor denen Schwanken möglich ist zwischen dem Lehrer und seinem Schüler. Indem wir solche Grenzfälle scharf ins Auge fassen, fühlen wir die Richtung, die David am Ende einschlug. Ich kenne
194 kein Werk, das über die Spätzeit so bestimmt aussagte wie die Beweinung Christi in der Londoner National Gallery. Klein in der Form, fast miniaturistenhaft, kühl und matt in der Farbe, gefühlvoll bis an die Grenze des Larmoyanten, eintönig in der Bildung der Köpfe. Dieselbe kontrastlose Gefälligkeit begegnet uns in
185 Madonnenbildern. Werke aus später Zeit sind die Kreuzigung im
182 Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die Anbetung der Könige in der Londoner National Gallery, die, silbrig im Gesamttone, mit der subtilen Zierlichkeit einer Buchmalerei für sich einnimmt. Die Berliner Kreuzigung enthält, genau geprüft, alle Errungenschaften des Meisters, keine seiner gepriesenen Tugenden scheint zu fehlen. In der Gesamtwirkung aber herrschen peinliche Kahlheit und Nüchternheit. Der Ordnungssinn ist in Pedanterie, die sorgfältige Malweise in öde Glätte übergegangen.

Im Jahre 1515 hielt sich Gerard David in Antwerpen auf. Wie lange und zu welchem Zwecke wissen, wir nicht. Die Kunsthistoriker haben sich eifrig auf dieses Datum gestürzt. Solche historische Fakten sind so selten, daß die Neigung begreiflich wird, möglichst viel davon für die leere Lebensgeschichte des Malers zu profitieren, einen Stilwandel durch den Ortswechsel zu begründen. Wir wissen ziemlich gut, wie es um 1515 in Antwerpen aussah, kennen die hier herrschenden Kräfte, Quentin Massys, Joos van Cleve, die Ma-

nieristen. Ist wirklich ein Anstoß, ein später Richtungswechsel im Bestande der Werke, die wir von David besitzen, zu beobachten? Ich kann davon nichts sehen. In der Scheldestadt gab es um 1515 Anregungen in Fülle, dreiste Regungen von allerlei Art. Ohne jene urkundliche Eintragung wäre niemand bei Betrachtung der Davidschen Entwicklung zu der Vermutung in bezug auf einen Ortswechsel oder gar einen Besuch Antwerpens gekommen. Als Zäsur in der stilkritischen Reihung ist das Datum 1515 nicht zu gebrauchen. Ich stelle mir vor, daß der gealterte, angesehene, seiner Sache sichere Brügger Meister sich zur Ausführung eines Auftrages in die Antwerpener Gildenliste eintragen ließ und unberührt von dem bunten und heftigen Treiben der aufblühenden Stadt in seine stille Heimat zurückgekehrt ist.

Es gibt ein schwer einzuordnendes Bild, nämlich die Tafel mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes zu Genua im Palazzo bianco, in der Davids Streben nach Monumentalität zu einem überraschenden Ergebnis gelangt ist. Der Horizont ganz tief, die drei Gestalten einsam, fern, oben, visionär als helle und dunkle Massen vor dem schwer umnachteten Himmel. Die Leere zu elementar tragischer Stimmung, wie sonst nirgends, gesteigert. Bildwerkhaft isolierte Gestalten, scharf und einheitlich beleuchtet, malerisch gesehen. Ich wüßte nicht, welchem Antwerpener Vorbild der Meister die Anregung zu dieser ungewöhnlichen Gestaltung verdankt hätte, und möchte glauben, daß er die Kraft zu diesem Schritt eher vor als nach 1515 gewonnen habe. 189 T. LXXXVIII

Für ein ziemlich spät entstandenes Werk halte ich den sehr großen Annenaltar, dessen drei hohe Haupttafeln in der Widener-Sammlung zu Philadelphia bewahrt werden, dessen sechs Predellenteile (?), in denen die Legende des hl. Franz und Nicolaus erzählt 167 T. LXXVI

werden, sich zu Lockinge im Besitze des Erben der Lady Wantage befinden. Zum Teil infolge des ungewöhnlich großen Figurenmaßstabes wirken die statuarischen Hauptfiguren leer und formenarm, aber auch die erzählenden Tafeln von mittlerem Maßstabe sind etwas lässig und obenhin ausgeführt. Gegen Ende der zweiten, wenn nicht zu Beginn der dritten Periode mag dieses Werk entstanden sein.

Die krampfhafte Anstrengung, mit der jedem altniederländischen Maler ein Paar Zeichnungen zugewiesen worden sind, hat bisher wenig Fruchtbares ergeben und die Vorstellung von der Gestaltungsweise dieser Meister kaum bereichert. Was Gerard David betrifft, gibt es vier kleine Blätter mit Silberstiftzeichnung, anscheinend Überreste eines Zeichenbuches, die ernstlich als seine Arbeit in Betracht kommen. Mit der Klinkosch-Sammlung kamen sie in Wien zum Verkauf, Nrn. 468, 470, 471, 473 des Auktionskatalogs als »H. Holbein«. Eine dieser Zeichnungen wird jetzt im Staedel-Institut zu Frankfurt bewahrt*, eine wurde in der Auktion der v. Lanna-Sammlung für den Louvre erworben**, und zwei befinden sich jetzt in Krakau im Czartoriski-Museum. Frauenköpfe, Halbfiguren, ein Männerkopf, Hände: studienhaft nach der Natur, weich und zart modelliert. Sie können als Originale betrachtet werden, die David in der reifen Zeit seiner Tätigkeit aufgenommen hat. Mit geringerer Sicherheit füge ich hinzu den nicht tadellos erhaltenen Männerkopf, auch in Silberstift, der in den Versteigerungen v. Lanna und J. Wauters (Amsterdam, 1926, Nr. 68) auftauchte und von Herrn Fr. Koenigs (Haarlem) erworben wurde***. Mit den

* Gut abgebildet in der großen Publikation der Frankfurter Zeichnungen.

** Abg. Schönbrunner-Meder, Albertina-Publ. Tf. 1407.

*** Aus Versehen gegenseitig abg. bei Schönbrunner-Meder a. a. O., Tf. 1407.

Blättern der Klinkosch-Sammlung vollkommen im Einklang steht die Halbfigur eines Mädchens im Louvre*. Die anderen Zeichnungen, die P. unter Davids Namen veröffentlicht (Nrn. 28 und 29), überzeugen nicht ganz**. Das Bildnis einer älteren Frau im Louvre*** scheint ein Original von Davids Hand zu sein. Das Verhältnis Davids zur Buchmalerei hat viel Kopfzerbrechen bereitet. Offenbar hat er tief und dauernd eingewirkt auf die Miniaturmalerei, die zu Brügge in seiner Zeit eine reiche Spätblüte erlebte. Nicht nur daß Kompositionen, ganz oder teilweise, mannigfaltig abgewandelt, in Codices auftauchen, die uns auch in Tafelbildern Davids und seiner Nachahmer begegnen: Formensprache und Typik der berufsmäßigen Brügger Buchmaler sind in merkwürdig hohem Grade von seiner Kunst abhängig. Mit kleinen Tafelbildern, die er ausgeführt hat, die in seiner Werkstätte geschaffen wurden, nähert er sich der Buchmalerei, läßt sich zu ihr herab†. Hat er selbst Miniaturen gemalt? — Guicciardini könnte als Zeuge dafür angerufen werden, wenn wir nur sicher sein könnten, daß er mit dem »Gherardo excellentissimo nell alluminare« unseren Meister meint, und nicht etwa Gerart Horenbout. Er war Mitglied der Gilde der Buchmaler††. Die starke Wirkung seiner Kunst auf die Buchmaler läßt sich am leichtesten erklären, wenn man annehmen darf, daß er ihrer Gilde durch Vorlagen Anregungen geboten habe.

---

* Abg. bei Popham, drawings of the early flemish school, London, Ben 1926, No. 30 —

** Vgl. Sir M. Conway, Burlington Mag. XIII, S. 115; F. Winkler, Monatshefte f. Kstw. VI, S. 271.

*** Photo. Giraudon.

† Z. B. das Diptychon in der Sammlung van Gelder in Uccle.

†† Beffroi II, S. 293.

Nun hat F. Winkler* sehr richtig darauf hingewiesen, daß im Breviar der Isabella von Spanien im British Museum mehrere Miniaturen über die Linie der Brügger Buchmalerei herausragen und entschiedener als alle übrigen Arbeiten dieser Gattung, auch als alle anderen Bilder in demselben Band, an die persönliche Gestaltungsart des Tafelmalers erinnern. Diese Blätter sind eine Geburt Christi, eine Anbetung der Könige und die hl. Barbara. Sie sind kräftig modelliert, fallen durch Frische und Lebendigkeit innerhalb der etwas monotonen Typik auf. Vieles spricht dafür, daß David diese Seiten mit eigener Hand geschmückt hat. Der Codex ist kurz vor 1497 entstanden. Die Tafelbilder, die der Komposition und der Formensprache nach als die nächsten Verwandten dieser Buchbilder erkannt werden, gehören in dieselbe Zeit. Im besonderen ist die Geburt Christi in dem Londoner Breviar zu vergleichen mit der Geburt Christi in der Friedsam-Galerie. Die Übereinstimmung ist groß und keineswegs von solcher Art, daß an Kopie oder Nachahmung gedacht werden könnte. Sinnvolle Veränderungen von gleichartiger und gleichwertiger Erfindung lassen kaum eine andere Erklärung zu als Identität der gestaltenden Kräfte.

Auch wenn wir richtig einige Miniaturen aus der großen Masse herausgehoben und dem Tafelmaler zugeschrieben haben, ist damit die Frage nach dem Verhältnis Davids zur Brügger Buchmalerei noch nicht beantwortet. Die engen und geheimnisvollen Beziehungen zwischen ihm und dem sogenannten Hortulus-Meister sowie dem Hauptmeister des codex Grimani, der mit Simon Bening identisch zu sein scheint, verlangen eine Erklärung. Vielleicht lieferte der Tafelmaler Zeichnungen, die in den Werk-

* Fläm. Buchmalerei, Leipzig 1925, S. 134.

stätten der Buchmaler benutzt wurden. Wir sind geneigt, den Tafelmaler gegenüber dem Buchmaler als den Gebenden zu betrachten. Vorstellbar wäre gegenseitige Anregung. Die Buchmalerei war von Gent nach Brügge ausgewandert, aus dem Bannkreis Hugos van der Goes in denjenigen Gerard Davids übergetreten. Wenn wir auch die Hauptmeister der Miniaturmalerei noch nicht mit ihren wirklichen Namen bezeichnen können, wahrscheinlich war in Gent seit 1470 Alexander Bening der Führende und stark angeregt von Hugo van der Goes. Er kam 1487 nach Brügge und könnte dem Brügger Tafelmaler Bildgedanken zugetragen haben. Allerdings hat die Kunstkritik die Namenshülle Alexander Benings noch nicht mit Leben angefüllt. Es ist aber glaubhaft geworden, daß die große Gruppe von Buchmalereien, die von 1480 bis 1530 reicht, in der bei allen Wandlungen ein zähes Festhalten an Kompositionen und Motiven bemerkbar ist, als das »Werk« der drei Glieder der Bening-Familie, des Vaters und der beiden Söhne, anzusehen sei. Dies angenommen, scheint Gerard David mit dieser berühmten Familie in enger Verbindung gestanden zu haben, mag gelegentlich mit ihr zusammen gearbeitet, ihre Formensprache bestimmt, etwa auch Bildgedanken von ihr empfangen haben.

GERARD DAVIDS PERSÖNLICHKEIT

GERARD David wird in Brügge, wo er 1484 als Meister begann und bis zu seinem Tode blieb, von dem episodischen Aufenthalt in Antwerpen (1515) abgesehen, der Mann aus Oudewater genannt. Er war in einem Orte bei Gouda, also im Süden Hollands, zur Welt gekommen. Als ein Meister, der holländische Kunst in die flandrische Stadt gebracht habe, wird er gemeinhin betrachtet. Wir kennen den Geburtsort, wissen aber nichts von seiner Lehrzeit, nichts von seiner Wanderschaft und sind im besonderen keineswegs sicher, daß er unmittelbar aus einer im holländischen Kulturkreise gelegenen Werkstatt nach Brügge gekommen sei. Was die holländische Heimat ihm gegeben, in welchem Grade sie seine Gestaltungsweise bestimmt hat, kann nicht anders als durch stilkritische Betrachtung seiner ersten Schöpfungen ermittelt werden. Die Vergleichung dieser Jugendwerke mit den Gemälden Geertgens vermag gute Dienste zu leisten, da Geertgen sein Generationsgenosse und im Herzen Hollands, in Haarlem, tätig war.

Kennen wir eigentliche Jugendwerke Davids? Ist uns der Zustand deutlich, in dem sich seine Kunst befand, ehe daß er sich in Brügge niedergelassen und die Anregungen hier aufgenommen hatte? Wir haben sein Schaffen, so gut es gehen wollte, beginnwärts verfolgt, mögen dabei bis zum Jahre 1490 und vielleicht noch etwas weiter zurückgedrungen sein. Wir kennen seine Kunst in der Phase, in die sie eingetreten ist, nachdem er Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Memling gesehen und sich nach flandrischen Mustern

auf flandrische Ansprüche eingerichtet hatte. In das Lichtfeld der Geschichte tritt Gerard lerneifrig, tastend, unter dem Drucke der Tradition, die ihn in Brügge empfing und umstrickte.

Was er aus der Heimat mitgebracht hat, wie weit seine durch Herkunft bestimmte Anlage mitwirkt in seiner Produktion, läßt sich am ehesten durch Subtraktion ermessen. Was bleibt nach Abzug der Anregungen? — Welche Vorbilder wählte er in der neuen Heimat? — Was nahm er an, woran sah er vorbei? — Wie gestaltete er die Vorbilder um? — Was konnte er assimilieren? — Wenn wir solche Fragen an die Werke stellen, die wir als seine frühesten betrachten, nähern wir uns der Wurzel und können einigermaßen das holländische Element aus der komplexen Erscheinung herauslösen.

Gerard hat kopiert, namentlich in der ersten Periode seiner Brügger Tätigkeit. In dem lückenhaft erhaltenen Bestande können wir die folgenden Beziehungen nachweisen:

Nach Jan van Eyck:

Die Kreuzigung aus St. Florian. — Auf das verschollene Original wird stilkritisch und vermutungsweise geschlossen.

Das Marien-Triptychon im Louvre. — Das Christkind nach dem van der Paele-Altar, Adam und Eva nach dem Genter Altar.

Nach Rogier:

Die Geburt Christi in Budapest und die in der Sammlung v. Pannwitz. — Die kniende Madonna und das liegende Kind nach dem Bladelin-Altar.

Die Kreuzigung im Münchener Handel und die in der Sammlung Kocherthaler zu Madrid — nach dem Wiener Flügelaltar.

Die Madonna in Halbfigur in der Sammlung Traumann zu Madrid — nach einer oft kopierten verschollenen Tafel.

Nach dem sogenannten Meister von Flémalle:

Die säugende Madonna im Rund in der Johnson-Sammlung — frei nach einer oft kopierten Tafel.

Die Madonna in der Nische mit zwei Engeln — frei nach einer oft kopierten Tafel.

Nach dem Kupferstich des Meisters W mit dem Schlüssel:

Die Wurzel Jesse im Museum zu Lyon.

Nach van der Goes:

Die Anbetung der Könige in der Münchener Pinakothek — nach einem verschollenen Bilde.

Die Madonna in Halbfigur in der National Gallery zu London — Auf das verschollene Urbild wird stilkritisch und vermutungsweise geschlossen.

Nach einem Kupferstich:

Der hl. Michael in dem Wiener Altar.

Nach Memling:

Das Marien-Triptychon im Louvre — Grundschema, Dekoration der Putten und Girlanden.

Das erste Gerichtsbild in der Akademie zu Brügge — Dekoration der Putten und Girlanden.

Über den Zweck und die Art solchen Kopierens müssen wir uns Klarheit verschaffen und dabei Vorurteile überwinden. Für den Kunstfreund unserer Tage gehört zur originalen Gestaltung selbständige Erfindung. Kopieren ist, ästhetisch beurteilt, ein Mangel geworden, der die Stileinheitlichkeit bedroht, ethisch betrachtet, eine Unredlichkeit. Die Maler des 15. Jahrhunderts haben mit gutem Gewissen und in gutem Glauben kopiert. Hieratische, ehrwürdig gewordene Gebilde, wie die »Madonna in der Nische«, wie die »säugende Madonna im Rund«, wurden von den Andächtigen

wieder und wieder verlangt. Die Gläubigen forderten die vertrauten, ihnen lieb gewordenen Gebilde, hingen an der kirchlichen Bildtradition und mögen Neuerungen als dreist profanierende Willkür empfunden haben. Gerade in Brügge wurde um 1500 die Erfindungsträgheit der Maler durch die konservative Gesinnung der Gemeinde begünstigt. Das Kopieren an sich zeugt nicht für Schwäche oder Unvermögen. Wir unterscheiden zwischen Entlehnung der Komposition einerseits und des Formgepräges andrerseits. Übersetzt ein Meister den entlehnten Bildgedanken in seine Sprache, so offenbart sich die originale Gestaltungskraft beim Nachahmen. Je weniger der Imitator von der Form, in der er den Gedanken vorgefunden hat, loskommt, um so mehr verrät sein Verhalten Mattigkeit und Unentschiedenheit des Gestaltungswillens. Nicht, daß Gerard kopiert hat, sondern, wie er es tat, entscheidet. David hat sich als Kopist in vielen Graden mehr und weniger selbständig benommen, bewährt und aufrecht gehalten. Jedem Vorgänger stand er anders gegenüber. Von Memling übernahm er Motive, ohne dabei tiefer berührt oder beirrt zu werden. Er empfand, wie ich mir vorstelle, diesen Vorgänger als einen Rivalen, den er durch kenntnisreiche Gewissenhaftigkeit leicht besiegen könnte. Rogier war ehrwürdige Vergangenheit, bedrückende, aber geheiligte Bildüberlieferung, die er umzuwandeln zögerte. Er hat die Faltenzüge der Wiener Kreuzigung mit Befangenheit nachgeahmt.

Van der Goes war ihm unzugänglich. Die Anbetung der Könige in München, die er in mittlerer oder später Zeit kopierend nach dem Genter Meister ausgeführt hat, habe ich einmal mit einem gefrorenen Wasserfalle verglichen. Aus der stürmischen Seele geboren, ist die wellig flutende Gruppe unter seinen Händen erstarrt.

David wehrt sich gegen das ihm tief fremdartige Urbild, das aus Eigenem umzugießen ihm nicht gelingt. Das Ergebnis: peinliche Stilunreinheit.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war es in Brügge gebräuchlich, auf Rogiers Kompositionen zurückzugreifen, wie wir im Falle Memlings und bei Betrachtung der kleineren Meister oft beobachtet haben. Diesem Muster konnte sich auch David nicht entziehen. Jan van Eyck aber wurde im allgemeinen nicht aufgesucht. Memling scheint an diesem Vorgänger vorbeigesehen zu haben. David hat von Jan van Eyck nicht nur Kompositionen und Motive übernommen: etwas von dem Temperamente, der freudigen Naturbeobachtung des genialen Bahnbrechers scheint auf seine bedächtige Gestaltungsweise überzuspringen.

Was in Davids frühen Werken zuerst auffällt, wodurch sich der Meister am schärfsten absetzt von Memling, ist die vollrunde Erscheinung der Figuren, die Naturhaftigkeit des Raumes, sind die starken Gegensätze von Hell und Dunkel.

Was in Memlings Augen ein umgrenzter Teil der Bildfläche ist, in dem durch Schatten das Verhältnis der Form zum Tiefenraum angedeutet wird, besteht für David in hellen und dunkeln Flächen, aus denen sich die Illusion des im Raume lebenden Körpers ergibt. Der Kopf ist gesehen als gewölbte Schale mit reinen Grenzen, die, aus der Tiefe und in die Tiefe schwingend, sanft in einander übergehen. Die Figurengruppe schiebt sich bogig oder halbkreisförmig in die Tiefe. Dieser von Beginn herrschende Kompositionsgedanke zeugt für aktive Raumphantasie.

Das Licht wird nicht folgerichtig im Gesamten beobachtet. Ob Innenraum oder offenes Land, vorn scharfer Lichteinfall, hinten dagegen diffuse, klare Helligkeit. Die Lichtbeobachtung ist der

Modellierung, der Komposition, dienstbar gemacht. Der Gegensatz warmer Farben im Vordergrund und kalter im Hintergrunde wirkt oft schroff in den frühen Bildern. In den späteren Werken dringt die kühle Farbe nach vorn und überzieht die Bildfläche mit gleichmäßiger Tageshelle.

Man mag Davids Sehweise »holländisch« nennen und sie als aus der Anlage des Meisters wirkend betrachten. Nur bleibt zu fragen, ob und in welchem Grade die Berührung mit Jan van Eyck den Meister angeregt und gefördert habe. Diese Berührung hat erst in Brügge stattgefunden. Wenn die Kraft, die wir als eine »holländische« empfinden, nachließ, so bietet sich für ihr Versiegen die Erklärung: David entrückte dem Heimatsboden geistig mehr und mehr, aber auch: der Eindruck der erregenden ersten Begegnung mit Jan van Eyck schwächte sich nach und nach ab.

Was David von Rogier pflichtmäßig nahm, setzt sich als ein Fremdkörper ab, was er von Jan van Eyck mit Lust und Eifer ergriff, verarbeitete er. Mit tiefer, deshalb versteckter und schwer kontrollierbarer Wirkung hat ihn Jan van Eyck berührt. Aufnahmefähigkeit, aber auch Wahlverwandtschaft, Stammes- und Blutsgemeinschaft machten ihn lernfähig, so daß er beim Kopieren seine Kräfte steigerte. Jan van Eyck war wie er aus dem Osten gekommen. Freilich hat David der befeuernden Genialität des Vorgängers »holländisches« Phlegma entgegengestellt.

Da David entschieden nach Leibhaftigkeit der heiligen Gestalten strebte, nährte er seine Phantasie mit Wirklichkeit. In der Wirklichkeit traf er auf Individuen, und so kam das Porträthafte in seine gehobene Welt als eine »holländische« Bereicherung des Andachtbildes, die wir auch in den Werken Geertgens und Diericks beobachtet haben. Von Geertgens unbedenklicher und kecker Drastik

ist kaum ein Rest zu spüren in seinem »Werke«. Was er etwa mitgebracht hatte an bäuerlicher Derbheit, streifte er in Brügge ab. Geertgens Frauen sehen neben denen Davids aus wie Mägde, die Fürstinnen dienen. In der neuen Heimat, dem reichen, satten und müden Brügge, hielt sich der Maler zur herrschenden Schicht, zum Patriziat, und die Konvention feierlicher und steifer Sitten umfing ihn, sowie die ernst genommene Verpflichtung im Kirchendienste.

Schopenhauer unterscheidet eine mathematische von einer dynamischen Erhabenheit. Will man diese Terminologie anwenden, so ist Davids Erhabenheit mathematisch. Kontemplative Betrachtung des christlichen Mysteriums hat die Glieder ausgewogen. Die Stabilität, die er immer anstrebt und auf der Höhe erreicht, die unerschütterliche und undurchdringliche Festigkeit, bedeutet Glaubenssicherheit und Vertrauen in die göttliche und weltliche Herrschaft. Seine Symmetrie ist nicht starr wie sklavischer Zwang, vielmehr aufgelockert wie freiwillige Einfügung und sittsame Rücksichtnahme. Ohne Empörung, ohne Streit der Kräfte verlaufen die Hauptzüge vertikal oder horizontal, parallel den Rahmenleisten und kreuzen sich im rechten Winkel. Diagonale Richtung ist zumeist vermieden, auch perspektivische Schräglagerung der Tiefe zu. Dagegen wird durch vielfach gestufte Verjüngung aufrechter Gestalten in gerader Front oder bogiger Aufstellung der Raum gefüllt und fühlbar gemacht. Die Aktion stößt nie heftig in die Tiefe.

Eine Figurenmenge bietet sich in der normalen Ansicht so, daß die hinteren Gestalten von den vorderen teilweise verdeckt werden, zumal da sie, infolge perspektivischer Verkleinerung, etwas niedriger zu stehen scheinen. Nun hat die ältere Gestaltung, in

der Sorge, die Bildfläche auszufüllen und dabei alle Figuren sichtbar zu machen, mehr als ein Mittel gegen jene Verdeckung angewendet, nämlich den Blickpunkt unnatürlich erhöht, die perspektivische Konstruktion unkonsequent gehandhabt, oder sie hat Gestalten sitzen und knien lassen vor Standfiguren. David hat kenntnisreich und logisch seine Vorgänger übertroffen und mit fast pedantischer Vorliebe die Isokephalie und die partielle Verdeckung der Figuren und der Köpfe ausgebildet.

Die Bodenplatte steht im rechten Verhältnis, nämlich rechtwinklig, zur Bildfläche, wenigstens in den reifen Bildern, indem hier die Linien der Fliesenplatten energisch zueinander streben. Die Glaubwürdigkeit des die Figuren umfangenden Raumes ist in dem Londoner Gemälde der Katharinenvermählung aufs Höchste gesteigert. Weder Wind noch Leibesbewegung macht den schweren Gewandstoff flattern. In edeler Einfachheit fällt das schwere Kleid abwärts in Vertikalen, deren Parallelität kunstvoll abgewandelt wird. Öfters, namentlich in den leer monumentalen Bildern der Spätzeit, gleichen die Falten den Kannelüren der Säule.

Davids Kunst ist kirchlich und wird mehr und mehr kirchlich. Weniger — was sich einmal dort begeben hat, beschäftigt seine Phantasie, als der Gehalt des Geschehnisses im Sinne der christlichen Lehre. Sein Heiland ist in allen Lagen der Gott, dem Peinigung nichts anhaben kann, und die Trauernden unter dem Kreuz empfangen mit dem Schmerz die erhebende Heilsbotschaft. Der streng religiösen Auffassung treu, verklärt David seine Andachtsbilder und reinigt sie von genrehaften, profanen, zufälligen Zügen. Er bietet nicht Historienbilder wie Geertgen, sondern Ikone mit idealer Tracht, freilich in Gebilden von Fleisch und Blut und schönem Menschentum.

Das Mauerwerk ist solid und glatt, arm an Ornament. Die spielerisch phantasievolle, kleingliedrige Goldschmiede-Gotik lehnt der auf das Gemessene, Schlichte und Stabile gerichtete Geist ab. Sakrale Repräsentation, kirchenfürstliche Würde, die Majestät des gebändigten Schmerzes, unantastbare, hoheitsvolle Keuschheit beherrschen Davids Einbildungskraft und prägen sich aus in den statuarischen Gestalten und in ebenmäßigen Köpfen. Jede Gestalt lebt für sich, von der gemeinen Wirklichkeit abgetrennt, in breiter gesunder Fülle des Körperlichen, hingegeben schweren, hohen und ernsten Gedanken. In gemeinsamer Geistesart und Gemütslage einander angeglichen, haben die göttlichen, die heiligen Wesen und die irdischen, die Stifter, die Porträtgestalten teil an veredelter Bildung, an vergeistigten und gespannten Zügen.

Das komplizierte Organ der Hand wird als Gefäß des Ausdrucks geflissentlich nach der Natur studiert in mannigfaltigen Stellungen, Bewegungen und Ansichten. Aristokratisch gepflegt, feingliedrig, mit leicht geschwollenen Gelenken, tasten, weisen, deuten, fassen die Hände ohne Hast, ohne Gier, umgreifbar im Raume.

Die Landschaft hat aufgehört, nichts als Füllung des Hintergrundes zu sein, wird im Mittelgrunde mit erdkundlichem und botanischem Verständnis entwickelt als dunkle Laubwand. Gelegentlich werden landschaftliche Glieder sogar in die vordere Figurenschicht eingeschaltet, wie der blühende Strauch in der Geburt Christi zu Budapest — zu lyrischem Mitklingen. Rogier und Memling kennen hauptsächlich die Vegetation der Fernsicht, wo Bäume mit hell gepunktetem Laub, nicht Bäume, die der Art nach bestimmbar wären, zur Belebung der Fläche dienen. Jan van Eyck, Dierick Bouts und Geertgen, jeder in seiner Art, sind näher herangetreten an das Gestein und an die Flora, haben vorn den blu-

migen Erdboden eingehend nachgebildet, im Mittelgrund Hecken gepflanzt und bestimmte Pflanzen beobachtet. Die »holländische« Neigung zum Landschaftlichen war unserem Meister eingeboren und wurde bei der Berührung mit Jan van Eyck geweckt. Schon in seinen ersten mir bekannten Werken bestimmt das Gelände mit grünen Bäumen, hellen Wegen, blauen Bergen und Baulichkeiten den Bildausdruck in hohem Grade. Wo alles sonst übernommen ist, wird der landschaftliche Grund aus Eigenem gestaltet. Das Interesse an der landschaftlichen Natur wird aber mehr und mehr anderen Bestrebungen aufgeopfert, bricht noch kräftig hervor in der Taufe Christi, dem bald nach 1500 begonnenen Flügelaltar in Brügge. Hier nimmt David die selten gewordene Gelegenheit wahr zu ausführlicher und genauer Ausbildung des Terrains.

Im Mittelgrunde Bäume, deren glatte zylindrische Stämme vertikal aufsteigen, deren Laub horizontal ausladet. Die einzelnen Blätter, perspektivisch gesehen, Schuppen auf Schuppen. Das Felsgestein im Mittelgrunde dem stofflichen Charakter nach beobachtet. Das Phänomen der gekräuselten und besonnten Wasserfläche im Vordergrund ist mit überraschendem Verständnis methodisch geschildert — mit Wellenringen und einem Netz von bogigen Lichtstreifen. Das landschaftliche Sein ist rein gespiegelt, die Naturkraft im Wachsen dagegen, der Urtrieb des Organischen, nicht empfunden.

Davids Weg ist weit, selbst der Teil davon, den wir verfolgt haben. Seine Form wandelt sich, da die Unruhe des kritischen Zeitalters sogar die konservative Stadt Brügge berührte. Die Tafeln aus der mittleren Periode, so die in der Londoner National Gallery und in Rouen, erinnern an Brokat, haben die Tiefe, Schwere, Dichtigkeit und die erlesene Kostbarkeit dieser Materie. Die späten Schöpfun-

gen dagegen wirken kahl, kühl, mit leerer Monumentalität, in kaltblütiger Werkstattroutine hervorgebracht. Im besonderen werden die Gegensätze von Licht und Schatten mehr und mehr ausgeglichen — zugunsten einer nackten Lokalfarbigkeit. Blau und Grau treten die Herrschaft an. Durchgehende Helligkeit, diffuses Licht, Abgeschliffenheit sind Merkmale der Spätzeit. Das menschlich Individuelle, das die Illusion der frühen Bilder verstärkte, ist dem Typus, der Schönheit, der Monumentalität geopfert. David, der mit seiner Sehweise an Jan van Eyck angeknüpft hat, endet bei leerer Hübschheit und monotoner Glätte.

Das Wesen dieser Kunst ist zeitlich und örtlich bestimmt, sowie durch individuelle Anlage, die ihrerseits zeitlich, örtlich und rassenmäßig gefärbt ist. Den Komplex der wirkenden Kräfte zu entwirren, kann auf keinem Wege gelingen. Immerhin wird der Zeitcharakter einigermaßen deutlich, wenn wir uns außerhalb Brügge umschauen. Davids Generationsgenosse ist Quentin Massys. Daran denkt man gewöhnlich nicht. In den Büchern wird David als der Letzte des 15. Jahrhunderts, Massys als der Erste des 16. besprochen. Sie haben nach Herkunft und Umwelt nichts miteinander gemein, der in dem aufstrebenden, geistig regen Antwerpen und der in dem sterbenden Brügge tätige Maler. Als Merkmale der Periode lösten sich heraus die bewußt gepflegte Hoheit, die der weiblichen Schönheit dargebrachte Huldigung und ein pathetisch gesteigertes Gefühlswesen, das Massys bis zum sinnlich Süßen und Ekstatischen führt. Nach dem spitzigen Fanatismus Rogiers, dem vehementen Glaubenskampf Hugos van der Goes, dem harmlosen und beglückten Vertrauen Memlings: ein Sich-Ausladen in die Breite, ein Ruhen in gesteigerter Gefühlsspannung, am Ende ein Schwelgen in Wohlgestalt.

David der Letzte der alten Reihe, Massys der Erste der neuen. Man kann auch das Umgekehrte begründen. Das Neue kam in mancherlei Gestalt. Ein Meister war in diesem, ein anderer in jenem Betracht fortschrittlich. Was die, Körper bildende, Raum schaffende Phantasie angeht, war David mehr renaissancehaft als Massys. Dagegen war Massys ein Bahnbrecher im Motivischen, in der Erfindung und der Gefühlsweise.

Davids Phantasie, unbeweglich und arm an Einfällen, erfaßt nicht das Werden, ist weder episch noch dramatisch, wohl aber schöpferisch in Vergegenwärtigung des Beharrenden. Die Vorgänge werden zu Zeremonien, wirken wie Symbolhandlungen. Ragende und gelagerte Massen formt er wie ein Bildhauer, stellt sie aber als Maler in den Zusammenhang des Lichtes und des Raumes. Diese Massen sind Gefäße des Gefühls, aber nicht des Willens.

VERZEICHNIS A

Die Bilder von Memling, geordnet nach den Gegenständen. Die Flügelaltäre, Diptychen und mehrteiligen Werke sind vorangestellt.

T. I 1. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, links die Geburt Christi, rechts die Darbringung im Tempel — Madrid, Prado Nr. 1557 (95×147—73). Entstanden um 1470.

T. II—IV 2. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, links die Geburt Christi, rechts die Darbringung im Tempel, außen Johannes der Täufer, die hl. Veronika — Brügge, Hospital (46×57—25). Inschrift auf dem Originalrahmen: Dit · Werck · dede · maken · broeder · Jan Floreins · alias · van · der · Riist · broeder · proffes · van · den · Hospitale van . Sint . Jans . in · Brugghe · Anno · M · CCCC · LXXIX . Opus Johannis · Memling.

3. FLÜGELALTAR. DIE KREUZIGUNG CHRISTI, links die Kreuztragung, rechts die Auferstehung, außen die Heiligen Blasius, Johannes der Täufer, Hieronymus und Ägidius — Lübeck, Dom (205×150—75). Der Stifter ist der Lübecker Kaufherr Heinrich Greverade, der den Altar 1491 in Brügge bestellte.
a) Budapest, Galerie Nr. 680 (56×63) — Freie Kopie — Die Flügel dazu Wien Staatsgalerie Nr. 639 (58×28).

T. V 4 A. CHRISTUS AM KREUZ, mit Trauernden, Heiligen und dem Stifter — Vicenza, Museum Nr. 297 (83×64). Entstanden um 1470.

B) ZWEI ALTARFLÜGEL, die Stifterin mit einer weiblichen Heiligen, der Stifter mit dem hl. Wilhelm — New York, Morgan library (je 81×30). Aus der Sammlung R. Kann, Paris. Diese Flügel gehören zu der Tafel in Vicenza, was erwiesen wird durch die Kopie des Ganzen in der Akademie zu Venedig. T. VI

a) Venedig, Akademie Nr. 189 — Kopie aus älterer Zeit (Leinwand 84×114).

5. FLÜGELALTAR. DIE BEWEINUNG CHRISTI, links der Stifter mit dem hl. Adriaen, rechts die hl. Barbara, außen die hl. Wilgefortis, die hl. Maria Ägyptiaca — Brügge, Hospital (44×36—14). Der Stifter ist Adriaen Reins. Entstanden um 1480, vielleicht mit Schülerhilfe.

6. FLÜGELALTAR. DIE BEWEINUNG CHRISTI, links Jacobus der Pilger, rechts Christophorus — Ehemals Berlin, Sammlung v. Kaufmann (dort durch Brand vernichtet) (68×53—22). Entstanden um 1475.

7. FLÜGELALTAR. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI, links das Martyrium des hl. Sebastian, rechts die Himmelfahrt Christi — Paris, Louvre Nr. 2028 (61×43—17,5). Entstanden um 1490.

8. FLÜGELALTAR. DAS JÜNGSTE GERICHT mit dem Aufstieg der Seligen auf dem linken, der Hölle auf dem rechten Flügel. Außen die Madonna mit dem Stifter, der hl. Michael mit der Stifterin — Danzig, Marienkirche (222×160—80). Der Stifter ist dem Wappen nach festgestellt als Jacopo Tani, der als Vertreter der Medici in Brügge ansässig war (vgl. Warburg, Jahrbch. d. pr. T. VII—X

Ksts. XXIII (1902) S. 247 ff). Der Altar wurde 1473 nach Florenz verfrachtet. Das dem Tommaso Portinari gehörige Schiff, das den Altar trug, wurde von dem Danziger Peter Benecke gekapert und der Altar in die Kapelle der Georgenbrüderschaft in der Marienkirche von Danzig gestiftet. 1807 nach Paris gebracht, 1816 zurück nach Danzig. Der Altar ist demnach vor 1473 entstanden, wahrscheinlich kurz vor 1473. Der nackte Mann in der sinkenden Wagschale Michaels trägt die bekannten Züge Tommaso Portinaris, den Memling mehrmals porträtiert hat. S.S. 15.

9. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA mit einem Engel und einem knienden Stifter, links Johannes der Täufer, rechts der Evang. Johannes, außen Adam und Eva — Wien, Staatsgalerie Nr. 635—638 (69×47—17, die Innenflügel aneinander gefügt). Entstanden um 1485.

a) London, Sammlung Mrs. A. Morrison (97×58—37) — Freie Kopie von der Hand des Morrison-Meisters. An Stelle des Stifters im Mittelbild ein kniender Engel mit der Laute.

b) Haarlem, Sammlung Fr. Gutmann (64×47) — Freie ausgezeichnete Kopie der Mitteltafel von einem Brügger Meister aus der Zeit um 1510. Der Madonnenkopf im Stile Gerard Davids. Aus der Sammlung Duke of Westminster.

c) London, Kunsthandel (Spanish art gallery 1920). Alte Kopie der beiden Innenflügel.

d) London, Kunsthandel (1926) (69×47,5) — Selbständige Replik des Mittelbildes mit dem Abt des Dunes C. de Hondt (1496—1509) als dem Stifter.

10. FLÜGELALTAR. DIE MADONNA MIT DER HL. KATHARINA, Barbara, Engeln und Stifterfamilie. Innen, auf den Flügeln Johannes der Täufer und der Evangelist, außen, grau in grau, Christoph und Antonius von Padua (71×70,5—30) — Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire. Der Stifter ist nach dem Wappen am Säulenkapitäl der Mitteltafel festgestellt als der Engländer Sir John Donne of Kidwelly. Er trägt den 1461 gestifteten Hausorden Eduards IV., fiel in der Schlacht am 26. Juli 1469. Wahrscheinlich entstand der Altar 1468, da damals aus Anlaß der Vermählung Carls des Kühnen mit der englischen Prinzessin Margarete von York vornehme Engländer Brügge besuchten. Die Gattin Sir Johns war Elisabeth, eine Tochter Sir Leonards of Hastings. Oft ausgestellt, so in Brügge 1902 Nr. 56, und mehrmals in London. Im ganzen gut erhalten, eine störende Retusche im Kopf der Madonna. S. S. 13. T. XI—XIII

11. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA mit der hl. Katharina, Barbara, Johannes d. Täufer und Johannes d. Evang., links die Enthauptung des Täufers, rechts Johannes auf Patmos, außen Jacobus der Pilger, Antonius von Padua mit zwei knieenden Stiftern, die hl. Agnes und Clara mit zwei Stifterinnen — Brügge, Hospital (172×172—79). Auf dem Rahmen die glaubhafte Inschrift: opus Johannis Memling Anno 1479. Die Stifter sind Anthonis Seghers und Jacob de Keuninc, die Stifterinnen Agnes Casembrood und Clara van Hulsen, Pfleger und Vorsteherinnen des Johanneshospitals.

12. FLÜGELALTAR. DIE HEILIGEN BENEDICT, CHRISTOPH UND ÄGIDIUS, links Willem Moreel mit seinen Söhnen und dem T. XIV

hl. Wilhelm, rechts Barbara Moreel mit ihren Töchtern und der hl. Barbara, außen Johannes der Täufer und der hl. Georg — Brügge, städt. Museum (121×154—77). Der Altar stammt aus der Jacobskirche zu Brügge und wurde 1484 gestiftet.

a) Köln, Privatbesitz — Die drei Heiligen verteilt auf die Innentafeln eines Triptychons. Schwache Kopie.

T. XV, XVI 13. DIPTYCHON. DIE KREUZABNAHME CHRISTI; die trauernden Frauen und Johannes — Granada, capilla real (je 50×35). Frei nach van der Goes. S. S. 33. Entstanden um 1475.

a) Leningrad, Sammlung J. Braz (54×39). Freie Wiederholung der Kreuzabnahme. (Wo jetzt?) Original.

b) Schleißheim, Galerie Nr. 123 (50×39). Freie Wiederholung der Trauernden. Werkstattkopie.

T. XVII, XVIII 14. DIPTYCHON. DIE MADONNA IN HALBFIGUR; Martin Nieuwenhove mit aneinander gelegten Händen — Brügge, Hospital (je 44×33). Inschrift auf dem Originalrahmen: Hoc · opus · fieri · fecit · Martinus · de · Newenhoven · Anno · DM. 1487 · Anovero · etatis · sue · 23.

a) Alost, Sammlung Baron L. Bethune — Kopie der Madonna mit ungeschickt hinzugefügten drei musizierenden Engeln (61×51). Ausg. Brügge 1902 Nr. 83. Schwache Nachahmung.

15. DIPTYCHON. MARIA MIT DEM KIND UND SECHS WEIBLICHEN HEILIGEN; der Stifter mit dem Täufer, im Grunde der hl. Georg und Johannes auf Patmos — Paris, Louvre Nr. 2027 — 2027a (je 25×15, oben rund). Entstanden um 1490.

16A. ALTARFLÜGEL. ZWEI PFERDE UND EIN AFFE — Holländischer Privatbesitz (43×16). Aus der Sammlung Ch. L. Cardon, Brüssel. Der perspektivischen Konstruktion des rahmenden Torbogens nach ein Flügel von der rechten Seite, ist das Bild dem Inhalte nach schwer zu deuten. Vielleicht die entsattelten Pferde aus einer Anbetung der Könige, vielleicht aus einer Darstellung des Paradieses (Tiere friedlich beieinander). T. XIX

B. BILDNIS EINER JUNGEN FRAU — New York, Sammlung J. Bache (43×16). Diese Tafel gehört anscheinend zu demselben Altar wie 16A. T. XIX

17. ZWEI ALTARFLÜGEL. JOHANNES D. T., MARIA MAGDALENA — Paris, Louvre Nr. 2024—2025 (je 48×12). Ehemals Sammlung König Wilhelm II. der Niederlande (Auktion 1850 Nr. 8, 9). Anscheinend seitlich beschnitten und oben im Abschluß verändert.

18. ZWEI ALTARFLÜGEL. CHRISTOPH UND STEPHAN — Cincinnati, Sammlung E. W. Edwards (oben rund, je 48×15). Aus dem großh. Schloß zu Weimar. Ehemals, wie 17, in der Sammlung König Wilhelm II. der Niederlande (Auktion 1850, Nr. 10, 11). Flügel zu einer verschollenen Geburt Christi, die sich mit den Flügeln in der Sammlung Lucien Buonaparte befunden hat. T. XX

19. ZWEI ALTARFLÜGEL. JOHANNES DER TÄUFER, DER HL. LAURENTIUS — London, National Gallery Nr. 747 (je 56×17). Auf der Rückseite des einen Flügels Wappen. Entstanden um 1485.

20. ZWEI ALTARFLÜGEL. BILDNIS DES STIFTERS mit einem Knaben, Bildnis der Stifterin — Hermannstadt, Gymnasium (je 44×33). Die Flügel sind wohl fragmentarisch erhalten. Die Stifter waren vermutlich in ganzen Figuren dargestellt.

21. SECHS TAFELN VON EINEM ALTAR. Christus mit zwei musizierenden Engeln, das Fegefeuer, die Eitelkeit, der Tod, ein Totenschädel, Wappen — Straßburg, Galerie Nr. 51 (je 22×14). Das Wappen angeblich das der Familie Borelli (schwarzer Greif auf silbernem Schild, darüber drei goldene Lilien in blauem Felde, Devise »Nul Bien sans Peine«). Entstanden um 1485.

22. DREITEILIGER ALTAR. DIE SOG. ORGELFLÜGEL AUS NAJERA in Spanien. In der Mitte der segnende Christus mit sechs singenden Engeln, rechts und links je fünf musizierende Engel — Antwerpen, Museum Nr. 778—780 (168×212 — je 230). Das Werk stammt aus Sta. Maria la Real in Najera (Kastilien). Die Wappen von Kastilien und Leon an den Kleidern der Engel im Mittelbilde. Ziemlich spät entstanden.

23. DREITEILIGE ANDACHTSTAFEL.
A) MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 528B (43×31).
B) BILDNIS EINES JÜNGEREN MANNES — Florenz, Uffizien Nr. 769 (43×31). Datiert: 1487. Nach Warburg: Benedetto Portinari (geb. 1466).
C) DER HL. BENEDICT in Halbfigur — Florenz, Uffizien Nr. 778 (43×31).
B und C stammen aus dem Kloster S. Maria Nuova in Florenz, zu dem die Familie Portinari enge Beziehungen pflegte.

24. DER URSULA-SCHREIN — Brügge, Hospital (87×33×91). Auf den Schmalseiten Maria mit dem Kinde stehend und zwei knieende Stifterinnen, die hl. Ursula mit den Jungfrauen. Auf den Längsseiten je drei Szenen aus der Legende der hl. Ursula. An den Dachschrägen je ein größeres, je zwei kleinere Rundfelder, die größeren mit der Krönung Maria und der hl. Ursula, die kleineren mit musizierenden Engeln. Die Bilder an dem Dach etwas schwächer und wahrscheinlich Werkstattarbeit. Die Stifterinnen die Nonnen Jocosa van Dudzeele und Anna van den Moortele. Der Schrein wurde am 21. Oktober 1489 dem Gebrauch übergeben. T. XXI, XXII

25. BATHSEBA IM BADE — Stuttgart, Museum Nr. 111 (192×86). Um 1485 entstanden. Die Ecke oben links später eingesetzt. Vgl. 97. T. XXIII

26. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — New York, Sammlung Ph. Lehman (75×56). Ehemals Sammlung Graf Racziwill, Berlin. Die Tafel soll auf dem verlorenen Rahmen 1482 datiert gewesen sein. T. XXIV

27. MARIA, BRUSTBILD, Fragment aus einer Verkündigung — Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 324 (Katalog II) (27,5×22,5) Etwas verrieben.

28. DIE GEBURT CHRISTI — Köln, Kunstgewerbe-Museum (Sammlung W. Clemens) (29×21,5). Der perspektivischen Konstruktion nach ein Flügel von der rechten Seite eines Triptychons. Entstanden um 1470. T. XXV

29. DIE GEBURT CHRISTI — Kopenhagen, Glyptothek (31×25). Etwas fremdartig und altertümlich.

30. DIE GEBURT CHRISTI — Granada, capilla real (43×33). Fremdartig. Wenn von Memling, sehr früh entstanden.

31. DIE RUHE AUF DER FLUCHT — Paris, Sammlung Edouard de Rothschild. Wahrscheinlich aus der Sammlung König Wilhelms von Holland (Versteigerung 1850 Nr. 12) (47×26). Nicht gesehen.

32. DIE HL. FAMILIE AUF DER FLUCHT — Paris, Versteigerung Schiff 1905. (Wo jetzt?) Frühwerk (?). S. S. 21. Da ich das Original seit vielen Jahren nicht gesehen habe, urteile ich mit Vorbehalt.

33. DIE SIEBEN FREUDEN MARIAE — München, Pinakothek Nr. 116 (80×180). Die Tafel wurde 1480 von Pieter Bultync in die Frauenkirche (Kapelle der Lohgerber) zu Brügge gestiftet. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Besitz des österreichischen Gouverneurs von Brabant, dann der Familie Brion, endlich in der Boisserée-Sammlung. Auf dem verlorenen Originalrahmen eine Inschrift in bezug auf die Stiftung (cf. Weale, Beffroy II S. 265). *a*) Brügge (?). Sammlung P. van Nieuwmunster (1637). Etwas vergrößerte Kopie aus dem 16. Jahrhundert (nach Weale, Hans Memling, London 1901, S. 23). Ausg. Brügge 1867 (Nr. 17 bis) aus dem Besitz Florimond van de Poele van Schelderode.

34. DIE PASSION CHRISTI — Turin, Pinacoteca Nr. 358 (55×90). T. XXVI
Mit den Stifterporträts Tommaso Portinaris und seiner Frau. Entstanden um 1470. S. S. 21.
a) Brüssel, Versteigerung Otlet (1912) Nr. 2 (70×125). — Verteilt auf die drei Tafeln eines Triptychons. Werkstattarbeit.

35. FRAGMENT VON EINER AUSSTELLUNG CHRISTI — London, Kunsthandel (Agnew 1927) (22×57). Früher Sammlung R. Brocklebank.

36. DIE BEWEINUNG CHRISTI, mit einem Stifter — Rom, palazzo Doria (68×53). Entstanden um 1485.

36 A. DIE DREI FRAUEN AM GRABE CHRISTI — London, Kunsthandel (1928) (49×25). Anscheinend von der Außenseite eines Triptychons, aus zwei Flügeln zusammengefügt.

37. MARIA MIT DEM TOTEN CHRISTUS in Halbfigur — Melbourne, T. XXVII
Museum (27×19). Datiert 1475. Aus französischem Privatbesitz (Comerré).
a) Granada, capilla real (52×34). — Freie gleichwertige Replik.
b) Bilbao, Sammlung de Jado (31×21). — Kopie, ziemlich genau nach dem Exemplar in Granada.
c) Paris, Kunsthandel (Kleinberger 1910) — Schwache Kopie, wie *a* und *b* in der Komposition.

38. DER SEGNENDE CHRISTUS, Brustbild im Rund — New York, Sammlung M. Friedsam (Dm. 20,5). Aus der Sammlung v. Kaufmann (Auktion Berlin 1917 Nr. 69).

T. XXVIII 39. DER SEGNENDE CHRISTUS, Brustbild — New York, Sammlung Hamilton Rice. Ehemals beim König von Portugal (36×26). Datiert 1478 auf einem (verschwundenen) Teile des Originalrahmens.

40. CHRISTUS MIT DEN WUNDMALEN in Halbfigur — Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 1176A (Katalog III) (52,5×32,5).

a) Dortmund, Sammlung Cremer (51×41) — Kopie mit landschaftlichem Grund.

41. MATER DOLOROSA, Brustbild — Florenz, Uffizien Nr. 762 (51×33). Vielleicht Nachahmung.

a) Italien, Kunsthandel — Kopie im Memling-Stil.

b) Rom, Palazzo Corsini — Kopie in späterem Stil.

c) Paris, Auktion V. G.(ay)(48×31) — Schwache Kopie im Memling-Stil, mit gefalteten Händen.

d) Straßburg, Museum. Mit Landschaft, in späterem Stil.

42. EIN ENGEL MIT DEM SCHWERT, Fragment (aus einem jüngsten Gericht?) — London, Wallace Sammlung Nr. 528 (36×15). Etwas verputzt.

43. DER BÜSSENDE HIERONYMUS — Basel, Sammlung Bachofen-Burckhardt (87×59). Aus der Sammlung M. Schubart, München.

44. JOHANNES DER TÄUFER sitzend im Freien — München, Pinakothek Nr. 115 (32×24). Falsche in Gold aufgetragene Inschrift:

H. V. D. Goes — 1472. Der Anonymus des Morelli sah in Padua im Hause des Pietro Bembo ein kleines Diptychon, von Memling 1470 gemalt, auf dessen einer Hälfte der Täufer sitzend, bekleidet, im Freien, mit dem Lamm dargestellt war, auf der anderen Hälfte die Madonna im Freien. Die Identität der Paduaner mit der Münchener Tafel erscheint möglich.

45. DAS MARTYRIUM DES HL. SEBASTIAN — Brüssel, Museum Nr. 291 (67×68). Um 1470 entstanden.

46. DIE HL. VERONICA SITZEND MIT DEM SCHWEISSTUCH — Italien, Privatbesitz. Ehemals Sammlung Fürst Demidoff (San Donato) (34×24,2). Ähnlich wie außen auf dem Floreins-Triptychon in Brügge (2), aber nicht danach kopiert und von der Hand des Meisters.

47. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — London, National Gallery Nr. 709 (35×28). Entstanden um 1475.

48. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — London, Sammlung Lady Ludlow (Wernher) (35,5×26,5). Das Bewegungsmotiv des Kindes kühn und ungewöhnlich. Aus römischem Privatbesitz (1905). T. XXIX

49. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR, landschaftlicher Grund — Lissabon, Museum. Entstanden um 1485. Das Kind ähnlich wie im Nieuwenhove-Diptychon (14). T. XXX

T. XXXI 50. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR, Zimmerwand mit Spiegel — Chicago, Sammlung Ryerson, Museum Nr. 2059 (35×26). Stammt nach der Inschrift auf der Rückseite aus Spanien. Entstanden um 1485.

51. DIE SÄUGENDE MADONNA MIT KIND — Madrid, Sammlung Traumann (wo jetzt?). Frei nach dem Meister von Flémalle, dessen Frankfurter Madonna öfters von Nachahmern Rogiers im Brustausschnitt und im Rund wiederholt worden ist (s. m. Bd. II Nr. 70). Vielleicht Werkstattreplik.
a) Antwerpen, Musée Mayer v. d. Bergh Nr. 7 (Dm. 17). Schwächere Wiederholung.

52. DIE SÄUGENDE MARIA mit Kind, im Rund — New York, Sammlung Friedsam (Dm. 27,5). Aus der Sammlung Sir Charles Dilke, London, vorher in der Northwick-Sammlung.

53. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — New York, Kunsthandel (Duveen 1927) (24×17). Bourgeois-Auktion 1904 Nr. 53. Sammlung v. Kaufmann, Berlin (Versteigerung 1917 Nr. 70). Früher Sammlung René de la Faille.
a) Budapest, Museum P. 83 (Pálffy-Sammlung) (33,8×24). Gute selbständige Replik, von Baldass dem vermeintlichen Meister Michiel zugeschrieben.
b) Berlin, Sammlung Heilgendorff — Matte alte Kopie.
c) Köln, Auktion Bourgeois 1904 Nr. 54 (27×21). Selbständige gegenseitige Kopie.

54. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — Wien, Sammlung Fürst Liechtenstein (43×36). Ausschnitt (?) — Entstanden um 1480.

55. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, in ganzer Figur — Granada, capilla real (73×57). Entstanden um 1475. Die Haltung des Kindes frei nach Rogier. S. S. 27. T. XXXII

56. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, in ganzer Figur — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 529 (87×55).

57. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, mit einem Engel auf der rechten Seite — Brügge, Sammlung Renders (22×13,5). Altertümlich, etwas restauriert und deshalb schwer zu beurteilen. Abhängig in der Komposition von Dierick Bouts (Madonna zwischen Petrus und Paulus in der Londoner National Gallery. S. m. Bd. III Nr 21).

58. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, in ganzer Figur, mit einem Engel — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 529 D (69×47,5). Aus der Sammlung A. Thiem. Scharf geputzt und etwas restauriert, namentlich im Fleisch.

59. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, seitlich je ein musizierender Engel — New York, Kunsthandel (Duveen Broth. 1926) (75×53). Besonders früh entstanden, entschieden von Rogier angeregt, vielleicht Kopie nach Rogier. S. S. 26. T. XXXIII

60. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, seitlich je ein Engel — Washington, Sammlung Mellon (56×49). Vgl. die etwas reiferen Madonnen in Wien und Florenz (9, 61), sowie die altertümliche in Granada (55). Aus dem Gotischen Haus bei Wörlitz. T. XXXIV

T. XXXV 61. DIE THRONENDE MADONNA MIT ZWEI ENGELN — Florenz, Uffizien Nr. 703 (57×42).

62. MARIA MIT DEM KIND, IM FREIEN, seitlich je ein Engel — S. Sebastian, Museum (36,5×26,5). Vielleicht nur Werkstattarbeit.

T. XXXVI 63. MARIA MIT DEM KINDE, thronend, ein Engel, der Stifter mit dem hl. Georg — London, National Gallery Nr. 686 (53×37). Aus der Sammlung Weyer, Köln.

64. MARIA MIT DEM KINDE, STEHEND IN GANZER FIGUR, der hl. Antonius von Padua mit dem Stifter — Wien, Sammlung Fürst Liechtenstein (88×53). Auf der Mauerfläche die Jahreszahl 1472.

65. MARIA MIT DEM KIND, DIE HL. KATHARINA, BARBARA, ein Engel und der Stifter — New York, Metropolitan Museum Nr. M 51—4 (68×72). Aus den Sammlungen L. Goldschmidt, Paris, und B. Altman, New York. Früher bei Davenport und G. F. Bodley. In einigen Teilen leicht verputzt. Entstanden um 1480.

a) Venedig, Akademie Nr. 190 (66×71). Schwache alte Kopie.

66. MARIA MIT DEM KINDE, DEN HEILIGEN JACOBUS, DOMINICUS UND STIFTERFAMILIE — Paris, Louvre Nr. 2026 (130×157). Der Stifter ist Jacob Floreins, der 1490 starb. Entstanden um 1485.

67. BILDNIS DES WILLEM MOREEL, Brustbild mit aneinander gelegten Händen — Brüssel, Museum Nr. 292 (37×27). Moreel war 1478—83 Bürgermeister in Brügge.

68. BILDNIS DER BARBARA MOREEL, Brustbild mit aneinander gelegten Händen — Brüssel, Museum Nr. 293 (37×27). Gegenflügel von 67. Wahrscheinlich von einem dreiteiligen Andachtsbild.

69. BILDNIS DES TOMMASO PORTINARI — New York, Metropolitan Museum Nr. M 51—2 (44×33,5). Aus den Sammlungen L. Goldschmidt, Paris, und B. Altman, New York. Ehemals in italienischem Privatbesitz. Um 1472 entstanden. T. XXXVII

70. BILDNIS DER GATTIN TOMMASO PORTINARIS — New York, Metropolitan Museum Nr. M 51—3. Gegenstück zu 69, mit derselben Herkunft. T. XXXVIII

71. BILDNIS EINES ITALIENERS— Antwerpen, Museum Nr. 5 (Ertborn-Sammlung) (29×21). Der Dargestellte wird gewöhnlich betrachtet als der 1430 in Arezzo geborene Niccolò di Forzore Spinelli, der 1468 als Stempelschneider in den Niederlanden, im Dienst Carls d. Kühnen, urkundlich nachweisbar ist. Dagegen Hulin (Festschrift für Friedländer, 1927 S. 103 ff.). Der Medailleur hält eine römische Münze mit der Umschrift: Nero Claudius Caesar Augustus... Imperator. Das Bild war ehemals im Besitze des Barons Vivant Denon. T. XXXIX

72. BILDNIS EINES MANNES mit im Gebet aneinandergelegten Händen — London, Kunsthandel (Colnaghi 1920). Datiert auf dem Originalrahmen: Anno · Domini 1472 — Etatis · Sue · 47 — Wappenzeichen. T. XL

T. XLI 73. BILDNIS EINES MANNES mit hoher Kappe, Brustbild mit landschaftlichem Grund — Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 107 (42×31). Aus der Sammlung König Wilhelm II. der Niederlande (Auktion 1850 Nr. 20).

T. XLII 74. BILDNIS EINES MANNES mit aufeinandergelegten Händen — New York, Sammlung Ph. Lehman. Früher in Gosford Castle (Lord Wemys).

75. BILDNIS EINES ÄLTEREN MANNES — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 529 (34×29).

76. BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU — Paris, Louvre Nr. 2028B (35×29). Gegenstück zu 75. Aus den Sammlungen Meazza, Mailand und Nardus, Suresnes. Entstanden um 1470.

77. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES, Brustbild mit landschaftlichem Grund — Venedig, Akademie Nr. 586 (26×19).

T. XLIII 78. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES, Halbfigur mit im Gebet aneinandergelegten Händen, die Hälfte eines Diptychons — London National Gallery (Salting-Sammlung) Nr. 2594 (39×25). Aus der Sammlung Felix, Leipzig. Entstanden um 1475.

T. XLIV 79. BILDNIS EINES ÄLTEREN MANNES, Brustbild mit landschaftlichem Grund — Haag, Mauritshuis (27×20). Das Wappen auf der Rückseite, sowie die Haltung der Hände beweisen, daß die Tafel ursprünglich die eine Hälfte eines Diptychons gewesen ist.

80. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES — Toledo (U. S.) Museum (Sammlung Willys) (32,5×22,5). Aus der Sammlung J. E. Taylor, London. Stark verrieben.

81. BILDNIS EINES ALTEN MANNES — New York, Metropolitan-Museum Nr. M 51—1 (25×18). Aus den Sammlungen Baron Oppenheim, Köln, und B. Altman, New York. Ehemals irrtümlich dem Jan van Eyck zugeschrieben. Etwas verrieben im Fleisch. Entstanden um 1470.

82. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild mit einem Rosenkranz in den Händen und landschaftlichem Grund — Kopenhagen, Galerie Nr. 237 (44×32).

83. BILDNIS EINES MANNES mit einer Nelke — New York, Morgan library (36,5×20). Aus der Sammlung R. Kann, Paris.

84. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild mit landschaftlichem Grund — Brüssel, Museum Nr. 294 (34×25).

85. BILDNIS EINES JÜNGEREN MANNES, Brustbild mit einem Pfeil in der Rechten — New York, Metropolitan Museum Nr. M 51—5 (30×24). Aus den Sammlungen Baron A. Oppenheim und Dreicer.

86. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild mit landschaftlichem Grund — Florenz, Galerie Corsini (33×25).
a) Petworth, Sammlung Lord Leconfield (Katalog von 1920 Nr. 123) (36×27) — Kopie aus älterer Zeit, ohne die Hand.

87. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES mit im Gebet aneinandergelegten Händen — London, Sammlung Viscount Bearsted (oben rund, 16×12). T. XLV

88. BILDNIS EINES MANNES mit aufeinandergelegten Händen — Florenz, Uffizien Nr. 801 (32×23).

89. BILDNIS EINES MANNES mit der rechten Hand auf der Brüstung. Landschaftlicher Grund — Florenz, Uffizien Nr. 801 bis (37×26).

90. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild mit aufeinandergelegten Händen — Florenz, Uffizien Nr. 780 (36×25).

T. XLVI 91. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild ohne Hände — Hampton Court.

92. BILDNIS EINES MANNES — Bilbao, Kunsthandel (1927). Auf der Rückseite grau in grau der hl. Antonius.

93. BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU, Brustbild ohne Hände — Wien, Sammlung v. Auspitz (25,6×17,7). Aus der Sammlung von Hollitscher, Berlin.

94. BILDNIS EINER FRAU, Brustbild — Brügge, Hospital (37×22,5). Durch die im 16. Jahrhundert hinzugefügte Zuschrift irrtümlich als die persische Sibylle bezeichnet. Mit Unrecht öfters als Maria Moreel, die zweite Tochter Willem Moreels, betrachtet (vgl. den Altar).

T. XLVII 95. BILDNIS EINER FRAU, Brustbild ohne Hände, vielleicht unten beschnitten — New York, Kunsthandel (1927).

96. DIE KEUSCHHEIT — Paris, Musée Jacquemart-André Nr. 1033 (36×29). Ziemlich früh entstanden.

T. XLVIII 97. DAVID MIT EINEM KNABEN — Stockholm, Graf Cronstedt (ausgestellt im Nationalmuseum) (25,4×19,7). Vielleicht das aus der Bathseba-Tafel in Stuttgart herausgeschnittene Stück (vgl. 25).

VERZEICHNIS B

Zweifelhafte Werke Memlings, Bilder von seinen Nachahmern, von dem Meister der Ursula-Legende, dem der Baroncelli-Porträts und dem der Lucia-Legende.

98. BILDNIS EINER FRAU. Ehemals Sammlung König Wilhelm von Holland (versteigert 1850 Nr. 13) (51×39). Wo jetzt? — Mit der Inschrift: Obyt AN° DNI 1479. Wahrscheinlich ein Original von Memling.

99A. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE, fragmentarisch erhalten, ohne den Engel — London, Kunsthandel (Colnaghi 1928).
B. DIE DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL — Wien, Czernin-Sammlung (s. m. Bd. II Nr. 85) (58,5×48,5).
C. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Madrid, Prado Nr. 1558 (60×55).
Diese drei Tafeln gehören, wie Hulin vorgeschlagen hat (Burlington Magazine 1928 (April) (S. 160) zu einem Altar, den Memling vor 1464 in Rogiers Werkstätte ausgeführt hätte. S. S. 18. Die Maße scheinen nicht ganz zu stimmen. Die Verkündigung ist in der Breite stark beschnitten.

100. MARIA MIT DEM KINDE, THRONEND, seitlich je ein Engel — Hayward's Heath, Sammlung Stephenson Clarke (70×55). Stark restauriert. Vielleicht von einem Nachahmer. Die Dekoration der Thronbank befremdend.

101. BILDNIS JAKOBS VON SAVOYEN, Brustbild mit aufeinandergelegten Händen — Basel, öffentliche Kunstsammlung Nr. 457 (38×28,5). Unterschrift: Jaques · de Savoye · Comte de Romont. Kopie nach Memling. Vor 1478 scheint das Original entstanden zu sein, weil der Dargestellte ohne das goldene Vließ dargestellt ist, das er in jenem Jahre erhielt. Ein Chormantel mit dem Wappen Jakobs von Romont im Museum zu Bern (vgl. m. Bd. II, S. 85).

102. BILDNIS ANTONS VON BURGUND

a) Dresden, Gemäldegalerie (45×35) — Alte Kopie nach Memling.

b) Chantilly, Musée Condé Nr. 105 (45×35) — Alte Kopie. Nach der Devise auf der Rückseite der Tafel »nul ne si frote« der natürliche Sohn Philipps von Burgund, der 1456 Ritter des goldenen Vließes wurde.

103. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES — Madrid, Sammlung Lázaro. Kopie (16. Jahrhundert) nach Memling.

104. DIPTYCHON, MARIA MIT DEM KIND und vier Engeln, der Stifter mit dem hl. Georg — München, Pinakothek Nr. 125—126 (40×29). Etwas verrieben und ziemlich verwaschen. Vielleicht Werkstattarbeit.

a) Wien, Sammlung Dr. A. Figdor, Kopie des Madonnen-Flügels.

b) Paris, Versteigerung Dollfus (1902) Nr. 85 (33,5×24—9,5). Flügelaltar, dessen Mitte derbe Wiederholung des Madonnen-Flügels, rechts und links je ein Heiliger.

105. FLÜGELALTAR. DIE KASELVERLEIHUNG DES HL. ILDEFONSO — Nizza, Sammlung E. Pacully (90×40). Die Flügel dazu, die Heiligen Isidor und Leander — Valladolid, Museum. Vgl. Repertorium f. Kstw. XLVI S. 38 ff. Von einem vielleicht in Spanien tätigen Memling-Schüler.

106. DIE MADONNA MIT EINEM ENGEL — Eindhoven, Sammlung Philipps. Aus der Sammlung de Laborderie, Paris. Versteigerung Amsterdam bei Muller 23. Mai 1922 Nr. 7 (oben rund 51×32). Vielleicht von einem in Spanien tätigen Memling-Schüler.

107. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — London, Sammlung Lord Northbrook (32×20,5). Ausg. Brügge 1902 Nr. 140.

108. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — New York, Sammlung Friedsam (34×24,5). Aus der Sammlung Sommier. Ausg. Brügge 1902 Nr. 215. Derselbe Memling-Schüler, der die Madonna der Northbrook-Sammlung ausgeführt hat (107). T. IL

109. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Brüssel, Sammlung Otlet, Versteigerung 1902 (66,5×60).

110. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Saragossa, Sammlung D. Roman Vicente. Ausg. Saragossa 1908 (Publikation 1911 Tf. 22). Anscheinend von demselben Memling-Nachahmer wie 109.

111. DIPTYCHON. Maria mit dem Kind in Halbfigur; der Stifter — London, Sammlung Viscount Lee of Fareham (Katalog von Borenius 1923, Nr. 25) (je 35×26). Selbständiger Brügger Meister um 1490. S. S. 59.

T. L 112. DREITEILIGER ALTAR. Maria mit dem Kind in der Mitte, links der Donator Jan de Witte, rechts seine Gattin — Sigmaringen, Museum (je 72×37). Ausg. Brügge 1902 Nr. 49. Inschrift mit dem Datum 1473. Meine Publikation der Br. Ausst. Tf. 36. Vortrefflicher Brügger Zeitgenosse Memlings. S. S. 59.

DER MEISTER DER URSULA-LEGENDE.

T. LI 113. ZWEI ALTARFLÜGEL MIT JE VIER SZENEN AUS DER URSULA-LEGENDE, Rückseiten die Evangelisten und Kirchenväter, grau in grau — Brügge, Kloster der schwarzen Schwestern (je 48×30). Dazu gehören zwei Tafeln mit der Kirche und der Synagoge — ebenda.

114. FLÜGELALTAR. DIE GEBURT CHRISTI, links die Heimsuchung, rechts der Stifter mit einem Erzengel, Rückseite die Verkündigung Mariae — Freiburg i. Br. Museum.

115. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA MIT EINEM GEISTLICHEN STIFTER, rechts Katharina, links Magdalena — Chur, bischöfl. Sammlung.

116. DIPTYCHON. MARIA MIT DEM KINDE; der Stifter mit zwei Frauen — New York, Sammlung Friedsam. Aus der Sammlung F. Murray. Inschriftlich datiert 1486.

117. ZWEI ALTARFLÜGEL. Der hl. Paulus mit einem Stifter; Christus erscheint seiner Mutter — New York, Sammlung Friedsam. Der zweite Flügel kopiert nach Rogier (vgl. m. Bd. II, Nr. 41). T. LII

118. ANNA SELBDRITT mit den Heiligen Ludwig, Barbara, Johannes d. Täufer und Katharina — Wien, Sammlung A. Lederer (81×125). Aus der v. Kaufmann-Sammlung (Versteigerung Berlin 1914 Nr. 71). T. LIII

119. ANNA SELBDRITT mit einer Stifterin, — New York, Sammlung Ph. Lehman. Inschrift »De nieuwenhove coniux Domicella . . Amen« mit dem Datum 1488. Originalrahmen mit Wappen. T. LIV

120. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — New York, Metropolitan Museum (oben rund 66,5×46). Frei nach Rogier (m. Bd. II, Nr. 107g).

121. MARIA MIT DEM KIND, das einen Apfel hält — Aachen, Museum (49×31,5). Frei nach Rogier, (vgl. m. Bd. II, Nr. 109).
a) Berlin, Kunsthandel (1925) — Gleichwertige Replik, mit geringen Abweichungen.
b) New York, Kunsthandel (Knoedler 1928) (52×32). Aus den Sammlungen Yandolo und Lazzaroni, Rom — Gleichwertige Replik, mit geringen Abweichungen.

122. MARIA MIT DEM KIND und acht Engeln — Uccle bei Brüssel, Sammlung van Gelder. Frei nach Rogier (vgl. m. Bd. II, Nr. 108.) Ehemals in Florenz bei Conte Palmieri und bei Herrn L. Nardus. T. LV

123. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — München, Kunsthandel, Böhler (1914).

124. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — Berlin, Versteigerung Turner (1908).

125. MARIA MIT DEM KIND mit zwei Engeln — Haarlem, Sammlung van Stolk (32,5×23,5), 1907 verkauft, dann im Kunsthandel, Amsterdam und Brüssel.

126. MARIA MIT DEM KIND und einem Engel — Uccle bei Brüssel, Sammlung van Gelder (36×27). Ursprünglich rund, zum Rechteck ergänzt.

127. MARIA MIT DEM KIND und zwei Engeln — Sigmaringen, Museum. Ehemals Sammlung Jmbert, Rom.

128. DIE THRONENDE MADONNA MIT JOHANNES D. TÄUFER — Hamburg, Sammlung Wedells (44×37). Aus der Sammlung Yerkes, New York.

129. MARIA, DAS KIND ANBETEND, der Täufer und ein hl. Bischof — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Vorrat) Nr. 531 (27×32).

130. DAS ANTLITZ CHRISTI, Brustbild von vorn — Lugano, Sammlung Dr. Wendland.

131. VERONICA MIT DEM SCHWEISSTUCH — Paris, Sammlung C^tesse^ Durrieu (oben rund 59×37).

132. DAS SCHWEISSTUCH MIT DEM ANTLITZ CHRISTI, von zwei Engeln gehalten — Venedig, Seminario.

133. BILDNIS EINES JÜNGEREN MANNES — Bergamo, Accademia (Carrara-Sammlung) (38×31).

134. BILDNIS EINES JÜNGEREN MANNES — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II, Nr. 327) (39×29). Auf der Rückseite Wappen und die Initialen L—P. T. LVI

135. BILDNIS EINES MANNES — London, Sammlung Donaldson (ehemals, wo jetzt?).

136. BILDNIS EINER FRAU — Antwerpen, Museum Mayer v. d. Bergh (Katalog Nr. 8) (24,5×20,5).

DER MEISTER DER BARONCELLI-BILDNISSE.

137. ALTARFLÜGEL MIT DEN BILDNISSEN DES PIERANTONIO BANDINI BARONCELLI und seiner Gattin, Rückseiten die Verkündigung Mariae — Florenz, Uffizien, Nr. 749 (je 55×30). Aus dem Hospital Sta. Maria Nuova. Vgl. Warburg, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXIII (1902) S. 264. T. LVII, LVIII

138. EINE WEIBLICHE HEILIGE MIT EINEM STIFTER und zwei Frauen — London, Sammlung Viscount Lee of Fareham (91×65). Aus der Sammlung Ld. Taunton. Die Heilige angeblich Joan von Valois. Der Stifter soll (nach A. van der Put) Giacomo di Giovanni d' Antonio Loiani aus Bologna sein, der eine vlämische Frau heiratete (vgl. den Katalog der exhibition of Flemish and Belgian art, London 1927, Nr. 71). T. LIX

T. LX LXII 139. DIE LEGENDE DER HL. LUCIA in drei Szenen nebeneinander — Brügge, St. Jacob (71×182). Inschrift oben in der Mitte: Dit was ghedaen int iaer MCCCC L XXX. Wappen im Fenster der mittleren Darstellung.

140. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA mit zwei Engeln, links ein Heiliger mit dem Stifter, rechts der hl. Hieronymus — Paris, Sammlung Heugel (80×68—29). Ehemals Sammlung Toscanelli (Album pl. 37a, abg. Reinach, répertoire I, S. 182). Vgl. m. Bd. III, Nr. 91a. Nach D. Bouts (?).

141. FLÜGELALTAR MIT DER BEWEINUNG CHRISTI, links der Täufer, rechts Katharina — London, Kunsthandel (Spanish art gallery 1913) (88×65,5—28). Aus spanischem Privatbesitz.

142. ZWEI ALTARFLÜGEL. Der Täufer, die hl. Katharina — Amsterdam, Kunsthandel (je 82×24,5). Aus der Sammlung Duke of Norfolk, Arundel Castle.

143. ZWEI ALTARFLÜGEL. Der hl. Adrian mit dem Stifter, der hl. Jacob mit der Stifterin — München, Kunsthandel (Richter, 1924) (je 66×22,5).

144. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — New York, Sammlung Kobler (88×68). Aus der Sammlung Chillingworth, Nürnberg.

145. CHRISTUS AM KREUZ mit kniendem Stifter — Amsterdam, Kunsthandel (Hoogendijk 1927) (43×33).

146. MARIA MIT DEM KIND IN HALBFIGUR — München, Sammlung Freiherr v. Tucher. Abg. Münch. Jahrbch. 1910 II, S. 15 (vgl. m. Bd. III, Nr. 93c). Nach D. Bouts (?).

147. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — Roulers, Sammlung Wyckhuyse (34×25). Stark restauriert.

148. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — Paris, Kunsthandel (Jamarin 1926) (48×37).

149. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — Versteigerung Fondi, Rom (1895) (39×31). Später im Münchener und Londoner Handel (41×32).

150. MARIA MIT DEM KIND in Halbfigur — Berlin, Sammlung Schall (25×19).

151. DIE THRONENDE MADONNA — London, Kunsthandel (Spanish art gallery) (132×80). Aus Granada stammend.

152. DIE THRONENDE MADONNA mit zwei Engeln — New York, Sammlung A. Sachs. T. LXIII

152A. DIE THRONENDE MADONNA mit zwei Engeln — London, Versteigerung Earl of Ellenborough (1914 — wo jetzt?) (64×48).

152 B. MARIA MIT DEM KIND bis zum Knie, seitlich zwei musizierende Engel — New York, Kunsthandel (Kleinberger). Aus der Sammlung L. Goldschmidt, Paris.

153. DIE THRONENDE MADONNA mit vielen musizierenden und singenden Engeln — Zürich, Sammlung von Schulthess-Bodmer. Die Engel teilweise dem Genter Altar entlehnt.

T. LXIV 154. DIE MADONNA VOR DER ROSENHECKE mit den Heiligen Katharina, Barbara, Ursula und Cäcilia — Detroit, Institute of Fine Arts (78×60). Aus der Sammlung Weber, Brüssel (Versteigerung Amsterdam 1926).

T. LXV 155. DIE MADONNA MIT ELF WEIBLICHEN HEILIGEN — Brüssel, Galerie, Nr. 545 (106×170). Nach Weale 1489 gestiftet für den Altar der Genossenschaft »De drie Sanctinnen« in Notre Dame zu Brügge. Die kniende Magdalena nach Rogier (Grablegung in den Uffizien).

156. MARIA MIT DEM KIND IN HALBFIGUR und zwei Engeln — Madrid, Sammlung Schlayer (33×24). Der Thron ähnlich wie mehrmals bei dem Meister der Ursula-Legende.

T. LXVI 157. DIE HL. KATHARINA, stehend in ganzer Figur — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II, Nr. 326) (65×25).

158. DIE HL. KATHARINA, stehend in ganzer Figur — Pisa, Museum. Mit dreiteiliger Predella, eingefügt in einen anscheinend spanischen Altar.

VERZEICHNIS C.

Die Bilder von Gerard David, geordnet nach den Gegenständen.

159. FLÜGELALTAR MIT DER GEBURT CHRISTI in der Mitte, dem Täufer auf dem linken, dem hl. Franciscus auf dem rechten Flügel — New York, Sammlung Friedsam (45×33—16). Das Mittelbild ehemals in der Sammlung Duc de Galliera, dann verschollen, kam durch seltsamen Zufall in New York wieder zusammen mit den aus Genua stammenden Flügeln, die in der Versteigerung v. Kaufmann, Berlin, 1917 (Nr. 76, 77) verkauft wurden. Die Flügel besser erhalten als die Mitte. Stilistisch nahe dem Marien-Triptychon im Louvre. Die Komposition der Geburt Christi ziemlich genau wiederholt in dem Breviar der Isabella von Spanien (kurz vor 1497). S. S. 89. T. LXVII

160. FLÜGELALTAR MIT DER GEBURT CHRISTI in der Mitte, links der Stifter mit dem hl. Hieronymus, rechts die Donatrix, durch das Rad als Katharina bezeichnet, mit einem hl. Diakon, außen Landschaft, ehemals mit Adam und Eva, deren Figuren übermalt sind — Madrid, Privatbesitz (etwa 1 m hoch). Publiziert Zeitschr. f. b. Kst. 1919/20 Heft 5/6 S. 97 f. (A. L. Mayer). Aus ziemlich später Zeit. An einigen Stellen abgebröckelt, sonst gut erhalten.

T. LXVIII 161. FLÜGELALTAR MIT DER TAUFE CHRISTI. Linker Flügel innen Jan de Trompes mit einem Sohn und Johannes Evang. Rechter Flügel innen die erste Gattin des Stifters mit drei Töchtern und der hl. Elisabeth. Außen: die sitzende Madonna, ihr gegenüber die zweite Gattin des Stifters mit einer Tochter — Brügge, Akademie Nr. 27—31 (132×98—43). Über die Familie des Stifters ausführlich Weale im Katalog der Akademie (1861) S. 62 f. Ausgeführt um 1507, vermutlich früher, nämlich bei Lebzeiten der ersten Frau (1502 †) begonnen. S. S. 78.

T. LXIX 162. FLÜGELALTAR MIT DER KREUZNAGELUNG IN DER MITTE. Auf den Flügeln links die Kriegsknechte, rechts die Trauernden — London, National Gallery Nr. 3067, die Mitte (48×92) aus der Sammlung Sir Henry Layard — Antwerpen, Museum Nr. 179, 180, die Flügel (52 (50)×44) nachträglich angestückt, ursprünglich waren die Flügel so hoch wie die Mitteltafel. Über Zustand und Entstehungszeit s. S. 84.

T. LXX—LXXII 163. FLÜGELALTAR. Die Beweinung Christi, links die Kreuztragung, rechts die Auferstehung, außen grau in grau die Verkündigung Mariae. — Die Mitteltafel Philadelphia, Sammlung Johnson (II Nr. 328) (84×62); die Flügel New York, Sammlung Ph. Lehman (je 86×28) aus der Sammlung R. Kann. Bodenhausen, der den Zusammenhang des Altars nicht kannte, setzte die Flügel in zu frühe Zeit.

T. LXXIII *a*) Madrid, Sammlung K. Kocherthaler (18×51). Freie Originalreplik der Mitte, ohne Johannes und Magdalena.

b) Burgos, St. Gil — Genaue, schwächere Wiederholung der Mitte.

164. FLÜGELALTAR. Die Beweinung Christi, links der Täufer, rechts Franciscus — Escurial. Schlecht erhalten. Vielleicht Nachahmung. Im wesentlichen dieselbe Komposition wie in der Tafel der Sammlung Böhler, München (193).

165. FLÜGELALTAR MIT DER THRONENDEN MADONNA in der Mitte, links der Stifter mit dem Täufer, rechts die Donatrix mit Johannes dem Evang. Außen: Adam und Eva — Paris, Louvre Nr. 2202b (97×70—31). Über die Entstehungszeit s. S. 82. Der Stifter ist dem Wappen nach als Jan de Sedano ermittelt. T. LXXIV, LXXV

a) Darmstadt, Museum Nr. 78 (95×75). Die Madonnenfigur wiederholt, musizierende Engel — nach dem Genter Altar — eingefügt. Im reifen David-Stil, aber etwas schwach für den Meister.

b) Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 329 (94×63,5). Die Mitte, gegenseitig. Etwas später im Stil, wohl Originalwiederholung.

c) Berlin, Sammlung L. Koppel. Nur die Madonna in Halbfigur. Wohl Originalwiederholung.

166. DER MICHAELSALTAR. In der Mitte der Erzengel im Kampf mit Teufeln, links Hieronymus, rechts Antonius von Padua, außen der hl. Sebastian, eine hl. Frau mit einem Knaben — Wien, Staatsgalerie Nr. 626 (66×53—22). Teilweise schlecht erhalten. Entstanden um 1515. Die Mitte stimmt in der Komposition überein mit einem unbedeutenden Kupferstich (gegenseitig), vermutlich der Kopie eines anderen Stiches, den David benutzt hat (Pass. II 91, 46).

T. LXXVI 167. DER ANNEN-ALTAR. In der Mitte die thronende Anna selbdritt, links der hl. Nicolaus, rechts Antonius von Padua — Philadelphia, Sammlung Widener (235×97—35). Aus den Sammlungen Kardinal Despuig, Palma, und de Somzée, Brüssel. Hierzu gehören als Predella (?) sechs Tafeln (53×31) mit den Legenden der Heiligen Nicolaus und Antonius in der Sammlung der Lady Wantage, Lockinge House, die aus denselben Sammlungen stammen wie die drei großen Tafeln. Entstanden in mittlerer Zeit. Vgl. die ausführlichen Beschreibungen im Katalog der Wantage-Sammlung, London 1902, S. 180 ff.

T. LXXVII 168. DIPTYCHON. CHRISTUS MIT MARIA IN HALBFIGUREN, die Madonna mit zwei Engeln. — Uccle bei Brüssel, Sammlung van Gelder (je 12,5×9). Aus der Sammlung B. Garriga, Paris.

169. DIPTYCHON. Christus mit Maria in Halbfiguren, Maria mit dem Kind. — München, Nationalmuseum Nr. 547—548 (je 9,7×7,5). In der Komposition übereinstimmend mit 168.

T. LXXIII 170. DIPTYCHON. CHRISTUS VON DEN FRAUEN ABSCHIED NEHMEND — New York, Metropolitan Museum Nr. D 28—2 (Sammlung Altman) (oben rund 15×12,5). Maria mit dem Kinde — New York, Sammlung O. H. Kahn.

171. VIER TAFELN. DIE HEILIGEN CHRISTOPH, FRANCISCUS, HIERONYMUS, ANTONIUS — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Sammlung J. Simon) Nr. S. 17 (je 26×18). Teilweise scharf geputzt.

172. DREI TAFELN EINES ALTARES. DIE THRONENDE MADONNA, der hl. Hieronymus, ein hl. Abt — Genua, Palazzo bianco Nr. 12 (151×87, je 148×61, die breitere Mitte oben gerade geschlossen, die Seiten in Rundbogen). Aus dem Kloster della Cervara bei Genua. Um 1511.

173. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE auf zwei Flügeltafeln — Sigmaringen, Sammlung Fürst von Hohenzollern (je 76×62). Aus der Sammlung Weyer, Köln. Gut erhalten. Die beiden Tafeln schließen sich nach den Fluchtlinien des Fliesenbodens nicht unmittelbar zusammen. Ziemlich spät entstanden.

174. ZWEI ALTARFLÜGEL. Der hl. Hieronymus, der hl. Augustinus — Wien, Sammlung C. Castiglioni (wo jetzt?). Etwas verrieben.

175. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Detroit, Museum (33×22). Aus ziemlich früher Zeit.

176. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 110 (40×33).

177. DIE GEBURT CHRISTI — Budapest, Museum Nr. 696 (77×56). T. LXXIX
Aus den Sammlungen Nieuwenhuys und Spitzer. Gut erhalten. Über die Enstehungszeit s. S. 88.

178. DIE GEBURT CHRISTI — Hartekamp bei Haarlem, Sammlung T. LXXX
v. Pannwitz Nr. 15 (Katalog der Sammlung Bruckmann, München, 1926) (85×59). Aus der Sammlung v. Kaufmann (Versteigerung Berlin 1917 Nr. 78). Über die Entstehungszeit s. S. 88.

179. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Florenz, Uffizien Nr. 708 (93×79). Wasserfarbe auf Leinwand. Wegen der ungewöhnlichen Technik schwer einzuordnen. Etwas früher entstanden als die Anbetung der Könige in Brüssel.

180. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Brüssel, Museum Nr. 191 (84×68). Stark und ungleichmäßig gefirnist. Entstanden um 1498.

a) Wien, Sammlung Dr. Figdor — Kopie aus der Zeit um 1530.

T. LXXXI 181. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — München, Pinakothek Nr. 118 (121×164). Nach van der Goes (m. Bd. IV S. 64). Die Köpfe der Madonna und des Kindes ganz überarbeitet, sonst gut erhalten. Die Komposition teilweise wiederholt in dem Breviar der Isabella von Spanien (London, British Museum), einer Miniatur, die Winkler für eine Arbeit Davids (kurz vor 1497) hält.

182. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — London, National Gallery Nr. 1079 (58×51). Besonders gefällige Leistung der Spätzeit.

a) Spanien, Privatbesitz — Genaue Kopie, Werkstattarbeit.

T. LXXXII 183. DIE HOCHZEIT ZU KANA — Paris, Louvre Nr. 1957 (96×128). Der Stifter Jan de Sedano, hier etwa um 10 Jahre älter als in dem Marien-Triptychon (165). Entstanden bald nach 1503, in welchem Jahr Jan de Sedano in die Brüderschaft von Saint Sang eintrat.

a) Berlin, Sammlung Metzl. Freie Wiederholung von einem Nachahmer.

b) Stockholm, Museum Nr. 422 (99×106) Ohne das Stifterpaar.

184. DIE TRANSFIGURATION — Brügge, Notre Dame (174×120). Ziemlich lahme Arbeit der Spätzeit. Bei Bodenhausen hier, wie überall, wo Nachlassen der Qualität richtig bemerkt wird, Schlußfolgerung auf Mitarbeit von Schülern.

185. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 573 (oben rund 141×100). Spät entstanden, s. S. 96.

186. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Schloß Rohoncz (Burgenland) (88×56). Aus dem Kloster St. Florian an der Donau. Nach Jan van Eyck. S. S. 86. T. LXXXIII —LXXXV

187. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA, JOHANNES UND MAGDALENA — Philadelphia, Sammlung Barnes (65,5×49). Nach Rogier (Wiener Altar). S. S. 86. T. LXXXVI

188. CHRISTUS AM KREUZ, Maria, Johannes und Magdalena — Madrid, Sammlung K. Kocherthaler (50×34). Die Magdalena nach Rogier (Wiener Altar). Früh entstanden. S. S. 86. T. LXXXVII

189. CHRISTUS AM KREUZ, MIT MARIA UND JOHANNES — Genua, Palazzo bianco Nr. 19 (102×89). S. S. 97. T. LXXXVIII

190. CHRISTUS AM KREUZ, Maria, Johannes, Magdalena und der hl. Hieronymus — New York, Metropolitan Museum Nr. D 28—1 (52,5×37,5).

191. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA, JOHANNES UND MAGDALENA

a) Berlin, Kunsthandel (70×50). Kopie einer verschollenen Komposition Davids.

b) Philadelphia, Sammlung Johnson (II Nr. 395) (29×17,5). Kopie mit Veränderungen. Spät, schwach.

T. LXXXIX 192. DIE KREUZABNAHME CHRISTI — New York, Sammlung Frick, Leinwand (vermutlich übertragen auf —) (140×114). Aus den Sammlungen König von Holland, Dingwall und Driver. Hauptwerk aus späterer Zeit.

a) Florenz, Uffizien Nr. 846 (oben rund 21×14) — Anscheinend Originalwiederholung. Teil der Komposition.

b) Paris, Sammlung Carvalho (wo jetzt?). Nachahmung. Teil der Komposition.

T. LXXXX 193. DIE BEWEINUNG CHRISTI — München, Sammlung J. Böhler (49×57). Aus mittlerer Zeit.

194. DIE BEWEINUNG CHRISTI — London, National Gallery Nr. 1078 (62×61). Spät entstanden. S. S. 96.

a) Leningrad, Ermitage. Ausschnitt der Köpfe Christi und Mariae. Werkstattkopie.

b) Rom, Versteigerung Fondi Nr. 245 (11×9). Wie a, mit angefügtem Kopf des Johannes. Nachahmung.

195. DIE BEWEINUNG CHRISTI — München, Sammlung v. Nemes (56×63) (wo jetzt?). Früher in den Sammlungen Kardinal Despuig, Palma, Comtesse de Béarn, Paris, und W. Gay, Paris. Die

Magdalena genau wie in der Beweinung der Johnson-Sammlung (163).
a) Bilbao, Sammlung de Jado (47×33). Schwächere Wiederholung mit starken Veränderungen, von anderer Hand.

196. DIE WURZEL JESSE, der Stammbaum Mariae — Lyon, Museum (118×69). Nach dem Kupferstich des Meisters W. mit dem Schlüssel (B. 13). Möglicherweise gab es eine gemeinsame Vorlage für das Gemälde und den Stich.

197. MARIA MIT DEM LEIB CHRISTI — Haag, Sammlung Kröller (33×33). Früher in der Sammlung v. Kaufmann (Versteigerung Berlin 1917 Nr. 79). Ähnlich komponiert wie 163, etwas matt im Spätstil.
a) London, Kunsthandel (Spanish art gallery 1912) — Mit geistlichem Stifter. Freie Nachahmnng.

198. CHRISTUS STEHEND — Dublin, Galerie Nr. 13 (116×60). T. LXXXXI
Nach der Inschrift: Vale mea . . . mater . . . ist auf dem Gegenflügel Maria zu erwarten. Aus mittlerer Zeit.

199. DAS ANTLITZ CHRISTI auf dem Schweißtuch — Mülheim a. Rh., Privatbesitz. Vielleicht Werkstattreplik.

200. BRUSTBILD CHRISTI, von vorn gesehen, mit Händen — Philadelphia, Sammlung Johnson (II Nr. 330) (43×31). Im Kopf stark restauriert.

201. DER KOPF CHRISTI, von vorn gesehen — Barcelona, Sammlung C. Vallin (oben rund).

202. GOTTVATER MIT ZWEI ENGELN, Lunette — Paris, Louvre (43,5×84,5). Aus der Sammlung Baron Schickler, Paris. Gut erhalten. Mittlere Zeit.

203. MARIA MIT DEM TOTEN CHRISTUS — Haag, Sammlung Volz (20×18).

a) Nizza, Sammlung E. Pacully (20×18) — Gute Replik.

b) London, Kunsthandel (Spanish art gallery 1913) (201×18,5) — Gute Replik.

c) Granada, Sammlung Pilar Lacalle.

d) München, Kunsthandel (A. S. Drey 1920) (17,5×16,5) — Nachahmnng.

e) Dortmund, Sammlung Cremer (31,5×25,5) — Nachahmung.

f) München, Versteigerung Maurer (1905) (22×19) — Nachahmung.

T. LXXXXII 204. DIE MESSE DES HL. GREGOR — Hamburg, Privatsammlung (49,5×38). Aus mittlerer Zeit.

205. MARIA MIT DEM KIND IN HALBFIGUR — Madrid, Sammlung Lázaro (44×31). Aus der Sammlung R. Traumann, Madrid. Über die weit verbreitete Komposition, die vermutlich auf Rogier zurückgeht, s. m. Bd. II Nr. 109.

T. LXXXXIII 206. MARIA MIT DEM KIND IN HALBFIGUR — Hartekamp bei Haarlem, Sammlung v. Pannwitz Nr. 16 (Katalog der Sammlung, Bruckmann, München 1926) (33×27,5). Aus einem Nonnenkloster in Toledo, dann Sammlung R. Traumann, Madrid. Der Zweig mit

Kirschen in der Hand des Kindes, später aufgemalt, verdeckt den ursprünglichen Holzlöffel, den das Kind in allen Repliken hält. Sonst gut erhalten. Über die Entstehungszeit s. S. 95.

a) Brüssel, Museum Nr. 666 (35×28). Genaue annähernd gleichwertige Wiederholung. Nicht tadellos erhalten.

b) Genua, Palazzo bianco Nr. 18 (41×32). Genaue, annähernd gleichwertige Wiederholung.

c) Straßburg, Museum Nr. 53 (Leinwand 40×32) — Gute Arbeit eines Nachahmers. Die Bewegung des Kindes stark verändert.

d) New York, Metropolitan Museum Nr. 28 S — 51 (geliehen von R. W. de Forest) (37,5×32,5). Etwas matte Werkstattreplik.

e) Prag, Sammlung Hoschek — Grobe Kopie, mit angefügtem Joseph.

207. MARIA MIT DEM KIND, KNIESTÜCK — Granada, Iglesia del Sacro Monte (43×34). Die Landschaft ähnlich aufgebaut wie in 209. Dem Typ der Madonna nach später entstanden.

a) Philadelphia, Sammlung Barnes — Freie Wiederholung auf dunkelm, neutralem Grund. Die Madonna hält einen Apfel statt der Rose.

208. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — Oslo, Sammlung Langaard (42×28). Versteigerung Mad. H. (Paris 1914).

209. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 573 a (42×35,5). Aus Spanien erworben. Gut erhalten. Aus ziemlich früher Zeit. LXXXXIV

a) Paris, Kunsthandel (1920) (43×30) — Schwache Nachahmung.

210. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — London, National Gallery Nr. 3066 (32×21) (s. m. Bd. IV Nr. 27 T. XXXV u. S. 72). Diese aus der Sammlung Sir H. Layard stammende Madonna zeigt eine eigentümliche Stilmischung, die ich mir am besten erklären zu können glaube mit der Annahme, daß David nach v. d. Goes kopiert hat.

211. DIE SÄUGENDE MADONNA im Rund — Philadelphia, Sammlung Johnson (II Nr. 331) (Dm. 20,5).

212. MARIA MIT DEM KIND, SITZEND IM FREIEN — Madrid, Prado (Sammlung P. Bosch) (59×40). Aus einem Kloster in Navarra.

T. LXXXXV *a*) London, Sammlung Mrs. Frank Stoop (50×34). Genaue gleichwertige Replik.

b) Antwerpen, Museum Nr. 47 (79×56). Schwache Replik, im Stil Adriaen Isenbrants.

c) New York, Sammlung Friedsam (28×21). Die Madonna in Halbfigur. Vorzügliche Nachahmung, mit fremdartiger Landschaft.

d) Berlin, Kunsthandel. Die Madonna in Halbfigur. Nachahmung.

213. MARIA MIT DEM KIND, IM FREIEN SITZEND — München, Sammlung von Nemes (Versteigerung Paris 1913, wo jetzt?) (42,5×26). Aus dem Karmeliterkloster zu Salamanca. Dieselbe Komposition — Madonna nur bis zum Knie — in der Miniaturmalerei, die ehemals in der Sammlung Willett, Brighton, von Weale als Arbeit der Gattin D's. publiziert worden ist.

214. MARIA MIT DEM KIND, IM FREIEN SITZEND — New York, Morgan library (41×41). Aus der Sammlung R. Kann. Späte Entstehungszeit.

a) Lissabon, Museum (62×41,5). — Freie Werkstattreplik.

b) Oxford, Sammlung A. J. Barton (59×48,5) — Nachahmung von fremder Hand.

c) Granada, Sammlung Marqués de Pilar. — Madonna nur bis zum Knie. Nachahmung.

d) New York, Kunsthandel. Ehemals im Besitz des Prinzen Jaime de Bourbon. Oben geschweift. Gute Nachahmung im Stil Isenbrants.

e) Dublin, Galerie Nr. 498 (36×30). — Gute Nachahmung im Stil Isenbrants.

215. DIE THRONENDE MADONNA MIT WEIBLICHEN HEILIGEN — Rouen, Museum (120×213). Urkundlich beglaubigt, entstanden 1511, Stiftung des Malers. S. S. 75. T. LXXXXVI

216. DIE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA — London, National Gallery Nr. 1432 (104×144). Ausgeführt zwischen 1501 und 1511 für die Kirche St. Donatian in Brügge im Auftrag Richards van der Capelle. S. S. 93. T. LXXXXVII

217. MARIA MIT DEM KINDE, stehend zwischen zwei musizierenden Engeln — Chicago, Sammlung M. Epstein (54×41). Nach dem Meister von Flémalle (vgl. m. Bd. II Nr. 74). T. LXXXXVIII

218. DIE HL. FAMILIE, IN HALBFIGUREN — Paris, Sammlung Martin Leroy (41×30). Ziemlich spät entstanden.

a) Köln, Kunstgewerbemuseum (Sammlung W. Clemens) (47×38) — Genaue Nachahmung.
b) Schleißheim, Galerie Nr. 3024 (54×41) — Nachahmung im Stil Isenbrants.

T. IC 219. BERNARDINO DE SALVIATIS MIT DEN HEILIGEN BERNARDIN, MARTIN UND DONATIAN — London, National Gallery Nr. 1045 (102×93). Linker Flügel eines dem Täufer und der hl. Magdalena geweihten Altars in St. Donatian zu Brügge, 1501 von Bernardino de Salviatis in Auftrag gegeben. S. S. 92.

220. DER HL. HIERONYMUS — Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 108 (31×21). Im Kopf etwas verrieben, sonst leidlich gut erhalten. Entstanden um 1505.

221. DER HL. HIERONYMUS — London, National Gallery Nr. 2596 (34×24). Aus den Sammlungen Somzée und Salting. Über die Entstehungszeit s. S. 91.

T. C, CI 222. DIE BEIDEN GERICHTSTAFELN — Brügge, städt. Museum (je 182×159). Aus dem Stadthaus zu Brügge. Datiert 1498. S. S. —.

223. BILDNIS EINES GEISTLICHEN — London, National Gallery Nr. 710 (34×26). Aus der Öttingen-Wallerstein-Sammlung.

224. BILDNIS EINES GOLDSCHMIEDES — Wien, Staatsgalerie Nr. 628 (29×22). Der Kopf scharf geputzt. Nach der Form der Hände wahrscheinlich mit Recht dem Meister zugeschrieben.

VERZEICHNIS DER TAFELN

I Memling, Die Anbetung der Könige, die Mitte des Flügelaltars Madrid, Prado.

II Memling, Die Anbetung der Könige, die Mitte des Floreins-Altars, Brügge, Hospital.

III Memling, Die Innenflügel des Floreins-Altars, Brügge, Hospital.

IV Memling, Die Außenflügel des Floreins-Altars, Brügge, Hospital.

V Memling, Christus am Kreuz, die Mitte eines Flügelaltars, Vicenza, Museum.

VI Memling, Stifterflügel eines Altars, New York, Morgan library.

VII Memling, Das Jüngste Gericht, der geöffnete Flügelaltar, Danzig, Marienkirche.

VIII Memling, Teilstück von der Mitte des Flügelaltars, Danzig, Marienkirche.

IX Memling, Stifterfigur von der Außenseite des Flügelaltars, Danzig, Marienkirche.

X Memling, Stifterfigur von der Außenseite des Flügelaltars, Danzig, Marienkirche.

XI Memling, Die Madonna mit Heiligen, die Mitte des Flügelaltars, Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.

XII Memling, Die Innenflügel des Altars, Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.

XIII Memling, Die Außenflügel des Altars, Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.

XIV Memling, Drei Heilige, die Mitte des Moreel-Flügelaltars, Brügge, städt. Museum.

XV Memling, Die Kreuzabnahme, die Hälfte des Diptychons, Granada, Capilla real.

XVI Memling, Die Trauernden, die Hälfte des Diptychons, Granada, Capilla real.

XVII Memling, Die Madonna Nieuwenhove, Brügge, Hospital.

XVIII Memling, Martin Nieuwenhove, Brügge, Hospital.

XIX Memling, Bildnis — Pferde und ein Affe, New York, Sammlung Bache — Holland, Privatbesitz.

XX Memling, Die Heiligen Stephan und Christoph, Cincinnati, Sammlung Edwards.

XXI Memling, Ursula-Schrein, das Martyrium der Heiligen, Brügge, Hospital.

XXII Memling, Ursula-Schrein, die eine Schmalseite, Brügge, Hospital.

XXIII Memling, Bathseba im Bade, Stuttgart, Museum.

XXIV Memling, Die Verkündigung Mariae, New York, Sammlung Ph. Lehman.

XXV Memling, Die Geburt Christi, Köln, Kunstgewerbemuseum.

XXVI Memling, Die Passion Christi, Turin, Pinacoteca.

XXVII Memling, Maria mit dem toten Christus, Melbourne, Museum.

XXVIII Memling, Der segnende Christus, New York, Sammlung Hamilton Rice.

XXIX Memling, Maria mit dem Kind, London, Sammlung Lady Ludlow.

XXX Memling, Maria mit dem Kind, Lissabon, Museum.

XXXI Memling, Maria mit dem Kind, Chicago, Sammlung Ryerson.

XXXII Memling, Die thronende Madonna, Granada, Capilla real.

XXXIII Memling, Die thronende Madonna, New York, Kunsthandel.

XXXIV Memling, Die thronende Madonna, Washington, Sammlung Mellon.

XXXV Memling, Die thronende Madonna, Florenz, Uffizien.

XXXVI Memling, Die thronende Madonna mit dem hl. Georg, London, National Gallery.

XXXVII Memling, Tommaso Portinari, New York, Metropolitan Museum.

XXXVIII Memling, Die Gattin Tommaso Portinaris, New York, Metropolitan Museum.

XXXIX Memling, Bildnis, Antwerpen. Museum.

XL Memling, Bildnis, London, Kunsthandel.

XLI Memling, Bildnis, Frankfurt, Staedel-Institut.

XLII Memling, Bildnis, New York, Sammlung Ph. Lehman.

XLIII Memling, Stifterbildnis, London, National Gallery.

XLIV Memling, Bildnis, Haag, Mauritshuis.

XLV Memling, Bildnis, London, Sammlung Viscount Bearsted.

XLVI Memling, Bildnis, Hampton Court.

XLVII Memling, Bildnis, New York, Kunsthandel.

XLVIII Memling, Ein König mit einem Knaben, Stockholm, Sammlung Graf Cronstedt.

IL Memling-Nachfolger, Maria mit dem Kind. New York, Sammlung Friedsam.

L Brügger Meister von 1473, Dreiteiliger Altar, Sigmaringen, Museum.

LI Meister der Ursula-Legende, Die Ankunft der hl. Ursula in Köln, Brügge, Kloster der schwarzen Schwestern.

LII Meister der Ursula-Legende, Zwei Altarflügel, New York, Sammlung Friedsam.

LIII Meister der Ursula-Legende, Anna selbdritt mit Heiligen, Wien, Sammlung Lederer.

LIV Meister der Ursula-Legende, Anna selbdritt, New York, Sammlung Ph. Lehman.

LV Meister der Ursula-Legende, Maria mit dem Kind, Uccle, Sammlung van Gelder.

LVI Meister der Ursula-Legende, Bildnis, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LVII Meister der Baroncelli-Bildnisse, Pierantonio Baroncelli, Florenz, Uffizien.

LVIII Meister der Baroncelli-Bildnisse, Die Gattin Pierantonio Baroncellis, Florenz, Uffizien.

LIX Meister der Baroncelli-Bildnisse, Heilige mit Stiftern, London, Sammlung Viscount Lee of Fareham.

LX Meister der Lucia-Legende, Teil der Lucia-Tafel, Brügge, St. Jacob.

LXI Meister der Lucia-Legende, Teil der Lucia-Tafel, Brügge, St. Jacob.

LXII Meister der Lucia-Legende, Teil der Lucia-Tafel, Brügge, St. Jacob.

LXIII Meister der Lucia-Legende, Thronende Madonna, New York, Sammlung A. Sachs.

LXIV Meister der Lucia-Legende, Die Madonna mit weiblichen Heiligen. Detroit, Institute of Fine Arts.

LXV Meister der Lucia-Legende, Die Madonna mit weiblichen Heiligen, Brüssel, Galerie.

LXVI Meister der Lucia-Legende, Die hl. Katharina, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LXVII David, Flügelaltar, die Geburt Christi, New York, Sammlung Friedsam.

LXVIII David, Die Mitte des Flügelaltars, die Taufe Christi, Brügge, städt. Museum.

LXIX David, Die Mitte des Flügelaltars, die Kreuznagelung, London, National Gallery.

LXX David, Die Mitte des Flügelaltars, die Beweinung Christi, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LXXI David, Die Innenflügel des Altars, die Kreuztragung, die Auferstehung, New York, Sammlung Ph. Lehman.

LXXII David, Die Außenflügel des Altars, die Verkündigung Mariae, New York, Sammlung Ph. Lehman.

LXXIII David, Maria mit dem Leib Christi, Madrid, Sammlung Kocherthaler.

LXXIV David, Flügelaltar, die thronende Madonna, Paris, Louvre.

LXXV David, Die thronende Madonna, Ausschnitt, Paris, Louvre.

LXXVI David, Anna selbdritt, der hl. Nicolaus, der hl Antonius, Philadelphia, Sammlung Widener.

LXXVII David, Diptychon, Maria mit dem Kind, Christus und Maria, Uccle, Sammlung van Gelder.

LXXVIII David, Diptychon, Maria mit dem Kind, New York, Sammlung O. H. Kahn — Christus mit den Frauen, New York, Metropolitan Museum.

LXXIX David, Die Geburt Christi, Budapest, Museum.

LXXX David, Die Geburt Christi, Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.
LXXXI David, Die Anbetung der Könige, München, Pinakothek.
LXXXII David, Die Hochzeit zu Kana, Paris, Louvre.
LXXXIII David, Die Kreuzigung, Schloß Rohoncz.
LXXXIV David, Die Kreuzigung, Ausschnitt, Schloß Rohoncz.
LXXXV David, Die Kreuzigung, Ausschnitt, Schloß Rohoncz.
LXXXVI David, Christus am Kreuz, Philadelphia, Sammlung Barnes.
LXXXVII David, Christus am Kreuz, Madrid, Sammlung Kocherthaler.
LXXXVIII David, Christus am Kreuz, Genua, Palazzo bianco.
LXXXIX David, Die Kreuzabnahme, New York, Sammlung Frick.
LXXXX David, Die Beweinung Christi, München, Sammlung J. Böhler.
LXXXXI David, Christus, Dublin, Galerie.
LXXXXII David, Die Gregorsmesse, Hamburg, Privatsammlung.
LXXXXIII David, Maria mit dem Kind, Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.
LXXXXIV David, Maria mit dem Kind, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
LXXXXV David, Maria mit dem Kind, London, Sammlung Stoop.
LXXXXVI David, Die Madonna mit weiblichen Heiligen, Rouen, Museum.
LXXXXVII David, Die Vermählung der hl. Katharina, London, National Gallery.
LXXXXVIII David, Die Madonna mit Engeln, Chicago, Sammlung Epstein.
IC David, Stifter mit Heiligen, London, National Gallery.
C David, Sisamnes wird angeklagt, Brügge, städt. Museum.
CI David, Sisamnes wird bestraft, Brügge, städt. Museum.

ORTSREGISTER
ZU DEN BILDERVERZEICHNISSEN

M. = Memling
F. = Nachfolger
K. = Kopie
M. d. U. L. = Meister der Ursula-Legende
M. d. L. L. = Meister der Lucia-Legende
D. = Gerard David

AACHEN, MUSEUM
M. d. U. L. Maria mit dem Kind 121

ALOST, SAMMLUNG BARON BETHUNE
M. K. Die Nieuwenhove-Madonna 14a

AMSTERDAM, KUNSTHANDEL (HOOGENDIJK)
M. d. L. L. Christus am Kreuz mit Stifter 145

AMSTERDAM. KUNSTHANDEL
M. d. L. L. Zwei Altarflügel. Der Täufer, die hl. Katharina 142

ANTWERPEN, MUSEUM
M. Die Orgelflügel aus Najera 22
M. Bildnis eines Italieners 71
D. Altarflügel. Kriegsknechte, Trauernde 162
D. F. Maria mit dem Kind im Freien 212b

MUSÉE MAYER V. D. BERGH
M. K. Die säugende Madonna 51a
M. d. U. L. Bildnis 136

BARCELONA, SAMMLUNG VALLIN
D. Der Kopf Christi 201

BASEL, ÖFFENTL. KUNSTSAMMLUNG
M. K. Bildnis Jakobs von Savoyen 101

SAMMLUNG BACHOFEN
M. Der hl. Hieronymus 43

BERGAMO, ACCADEMIA

M. d. U. L. Bildnis eines jüngeren Mannes 133

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 23a

M. Die thronende Madonna 56

M. Die thronende Madonna mit einem Engel 58

M. Bildnis eines älteren Mannes 75

M. d. U. L. Maria, das Kind anbetend 129

D. Vier Tafeln mit Heiligen 171

D. Die Kreuzigung Christi 185

D. Maria mit dem Kind 209

SAMMLUNG HEILGENDORFF

M. K. Maria mit dem Kind 53b

SAMMLUNG V. KAUFMANN

M. Flügelaltar. Die Beweinung Christi (verbrannt) 6

SAMMLUNG KOPPEL

D. Maria mit dem Kind 165c

SAMMLUNG METZL

D. K. Die Hochzeit zu Kana 183a

SAMMLUNG SCHALL

M. d. L. L. Maria mit dem Kind 150

VERSTEIGERUNG TURNER

M. d. U. L. Maria mit dem Kind 124

KUNSTHANDEL

M. d. U. L. Maria mit dem Kind 121a

KUNSTHANDEL

D. K. Christus am Kreuz 191a

KUNSTHANDEL

D. F. Maria mit dem Kind 212b

BILBAO, SAMMLUNG DE JADO

W. K. Maria mit dem toten Christus 37b

D. K. Die Beweinung Christi 195a

KUNSTHANDEL

M. Bildnis eines Mannes 92

BRÜGGE, STÄDT. MUSEUM

M. Der Moreel-Altar 12

D. Flügelaltar mit der Taufe Christi 161

D. Die beiden Gerichtstafeln 222

HOSPITAL

M. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 2

M. Flügelaltar. Die Beweinung Christi 5

M. Flügelaltar. Die thronende Madonna. Der Johannes-Altar 11

M. Das Nieuwenhove-Diptychon 14

M. Der Ursula-Schrein 24

M. Bildnis einer Frau 94

NOTRE DAME

D. Die Transfiguration Christi 184

ST. JACOB

M. d. L. L. Die Legende der hl. Lucia 139

KLOSTER DER SCHWARZEN SCHWESTERN

M. d. U. L. Zwei Altarflügel mit der Ursula-Legende 113

SAMMLUNG RENDERS

M. Maria mit dem Kind und einem Engel 57

BRÜSSEL, MUSEUM

M. Das Martyrium des hl. Sebastian 45

M. Bildnis Willem Moreels 67
M. Bildnis der Barbara Moreel 68
M. Bildnis eines Mannes 84
M. d. L. L. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 155
D. Die Anbetung der Könige 180
D. (?) Maria mit dem Kind 206a

VERSTEIGERUNG OTLET
M. K. Flügelaltar. Die Passion Christi 34a
M. F. Die Beweinung Christi 109

BUDAPEST, GALERIE
M. K. Die Kreuzigung Christi 3a
M. K. Maria mit dem Kind 53a
D. Die Geburt Christi 177

BURGOS, ST. GIL
D. K. Die Beweinung Christi 163b

CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ
M. K. Bildnis Antons von Burgund 102b

CHATSWORTH, SAMMLUNG DUKE OF DEVONSHIRE
M. Flügelaltar. Die thronende Madonna mit Heiligen 10

CHICAGO, SAMMLUNG EPSTEIN
D. Die Madonna stehend mit zwei Engeln 217

SAMMLUNG RYERSON
M. Maria mit dem Kind 50

CHUR, BISCHÖFL. SAMMLUNG
M. d. U. L. Flügelaltar. Die thronende Madonna 115

CINCINNATI, SAMMLUNG EDWARDS
M. Zwei Altarflügel. Christoph und Stephan 18

DANZIG, MARIENKIRCHE

M. Flügelaltar. Das Jüngste Gericht 8

DARMSTADT, MUSEUM

D. (?) Die thronende Madonna mit Engeln 165a

DETROIT, MUSEUM

M. d. L. L. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 154

D. Die Verkündigung Mariae 175

DORTMUND, SAMMLUNG CREMER

M. K. Christus mit den Wundmalen 40a

D. F. Maria mit dem toten Christus 203e

DRESDEN, GALERIE

M. K. Bildnis Antons von Burgund 102a

DUBLIN, GALERIE

D. F. Maria mit dem Kind im Freien 214e

EINDHOVEN, SAMMLUNG PHILIPS

M. F. Die Madonna mit einem Engel 106

ESCURIAL

D. (?) Flügelaltar. Die Beweinung Christi 164

FLORENZ, UFFIZIEN

M. Bildnis eines jüngeren Mannes 23B

M. Der hl. Benedict 23C

M. (?) Mater dolorosa 41

M. Die thronende Madonna mit zwei Engeln 61

M. Bildnis eines Mannes 88

M. Bildnis eines Mannes 89

M. Bildnis eines Mannes 90

Meister der Baroncelli-Bildnisse. Altarflügel mit Stifterportrait . . . 137

D. Die Anbetung der Könige 179

D. Die Kreuzabnahme Christi 192a

GALERIE CORSINI
M. Bildnis eines Mannes 86

FRANKFURT, STAEDEL-INSTITUT
M. Bildnis eines Mannes 73
D. Die Verkündigung Mariae 176
D. Der heilige Hieronymus 220

FREIBURG I. BR., MUSEUM
M. d. U. L. Flügelaltar. Die Geburt Christi 114

GENUA, PALAZZO BIANCO
D. Dreiteiliger Altar. Die thronende Madonna und Heilige 172
D. Christus am Kreuz 189
D. (?) Maria mit dem Kind 206b

GRANADA, CAPILLA REAL
M. Diptychon. Die Kreuzabnahme Christi 13
M. (?) Die Geburt Christi 30
M. Maria mit dem toten Christus 37a
M. Die thronende Madonna 55

IGLESIA DEL SACRO MONTE
D. Maria mit dem Kind 207

SAMMLUNG MARQUÉS DE DILAR
D. F. Maria mit dem Kind 214c

SAMMLUNG PILAR LASALLE
D. (?) Maria mit dem toten Christus 203c

HAAG, MAURITSHUIS
M. Bildnis eines älteren Mannes 79

SAMMLUNG KÖNIG WILHELM
M. (?) Bildnis einer Frau (verschollen) 98

SAMMLUNG KRÖLLER

D. Maria mit dem toten Christus 197

SAMMLUNG VOLZ

D. Maria mit dem toten Christus 203

HAARLEM, SAMMLUNG F. GUTMANN

M. K. Die thronende Madonna 96

SAMMLUNG VAN STOLK

M. d. U. L. Maria mit dem Kind und zwei Engeln 125

HAMBURG, SAMMLUNG WEDELLS

M. d. U. L. Die thronende Madonna mit dem Täufer 128

PRIVATBESITZ

D. Die Messe des hl. Gregor 204

HAMPTON COURT

M. Bildnis eines Mannes 91

HARTEKAMP (HAARLEM), SAMMLUNG V. PANNWITZ

D. Die Geburt Christi 178

D. Maria mit dem Kind 206

HAYWARD'S HEATH, SAMMLUNG STEPHENSON CLARKE

M. F. Die thronende Madonna mit zwei Engeln 100

HERMANNSTADT, GYMNASIUM

M. Zwei Altarflügel 20

HOLLAND, PRIVATBESITZ

M. Altarflügel. Zwei Pferde 16a

ITALIEN, KUNSTHANDEL

M. K. Mater dolorosa 41a

KÖLN, KUNSTGEWERBE-MUSEUM
M. Die Geburt Christi 28
D. F. Die hl. Familie 218a

PRIVATBESITZ
M. K. Der Moreel-Altar 12a

VERSTEIGERUNG BOURGEOIS
M. K. Maria mit dem Kind 53c

KOPENHAGEN, GALERIE
M. Bildnis eines Mannes 82

GLYPTOTHEK
M. Die Geburt Christi 29

LENINGRAD, ERMITAGE
D. K. Maria mit dem toten Christus 194a

SAMMLUNG BRAZ
M. Die Kreuzabnahme 13a

LISSABON, MUSEUM
M. Maria mit dem Kind 49
D. (?) Maria mit dem Kind im Freien 214a

LOCKINGE HOUSE, SAMMLUNG LADY WANTAGE
D. Sechs Tafeln mit Legendenszenen 16

LONDON, NATIONAL GALLERY
M. Zwei Altarflügel. Der Täufer und Laurentius 19
M. Maria mit dem Kind 47
M. Die thronende Madonna mit dem hl. Georg 63
M. Bildnis eines jungen Mannes 78
D. Die Kreuznagelung 162
D. Die Anbetung der Könige 182
D. Die Beweinung Christi 194

D. Maria mit dem Kind 210
D. Die Vermählung der hl. Katharina 216
D. Bernardino de Salviatis mit Heiligen 219
D. Der hl. Hieronymus 221
D. Bildnis eines Geistlichen 223

WALLACE SAMMLUNG
M. Engel mit Schwert 42

SAMMLUNG VISCOUNT BEARSTED
M. Bildnis eines jungen Mannes 87

SAMMLUNG DONALDSON
M. d. U. L. Bildnis eines Mannes 135

SAMMLUNG VISCOUNT LEE OF FAREHAM
Zeitgenosse M. Diptychon. Maria mit dem Kind 111
Meister der Baroncelli-Bildnisse. Weibliche Heilige mit Stifterfiguren 138

SAMMLUNG LADY LUDLOW
M. Maria mit dem Kind 48

SAMMLUNG MRS. MORRISON
M. K. Flügelaltar. Die thronende Madonna 9a

SAMMLUNG LORD NORTHBROOK
M. F. Maria mit dem Kind 107

SAMMLUNG MRS. FRANK STOOP
D. Maria mit dem Kind im Freien 212a

VERSTEIGERUNG EARL OF ELLENBOROUGH
M. d. L. L. Die thronende Madonna 152a

KUNSTHANDEL (AGNEW)
M. Fragment von einer Ausstellung Christi 35

KUNSTHANDEL (COLNAGHI)

M. Bildnis eines Mannes 72

M. (?) Die Verkündigung Mariae 99A

KUNSTHANDEL (SPANISH ART GALLERY)

M. K. Altarflügel. Die beiden Johannes 9c

M. d. L. L. Flügelaltar. Die Beweinung Christi 141

M. d. L. L. Die thronende Madonna 151

D. F. Maria mit dem toten Christus 197a

D. (?) Maria mit dem toten Christus 203b

KUNSTHANDEL

M. K. Die thronende Madonna 9d

M. Die drei Frauen am Grabe Christi 36A

LÜBECK, DOM.

M. Flügelaltar. Die Kreuzigung Christi 3

LUGANO, SAMMLUNG WENDLAND

M. d. U. L. Das Antlitz Christi 130

LYON, MUSEUM

D. Die Wurzel Jesse 196

MADRID, PRADO

M. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 1

M. (?) Die Anbetung der Könige 99C

D. Maria mit dem Kind im Freien 212

SAMMLUNG KOCHERTHALER

D. Maria mit dem toten Christus 163a

D. Christus am Kreuz 188

SAMMLUNG LÁZARO

M. K. Bildnis eines jungen Mannes 103

D. Maria mit dem Kind 205

SAMMLUNG SCHLAYER
M. d. L. L. Maria mit dem Kind 156

SAMMLUNG TRAUMANN
M. (?) Die säugende Madonna 51

MADRID, PRIVATBESITZ
D. Flügelaltar mit der Geburt Christi 160

MELBOURNE, MUSEUM
M. Maria mit dem toten Christus 37

MÜLHEIM A. RH., PRIVATBESITZ
D. (?) Das Antlitz Christi 199

MÜNCHEN, PINAKOTHEK
M. Die sieben Freuden Mariae 33
M. Johannes der Täufer 44
M. F. Diptychon. Maria mit dem Kind 104
D. Die Anbetung der Könige 181

NATIONALMUSEUM
D. Diptychon. Christus mit Maria, die Madonna 169

SAMMLUNG BÖHLER
D. Die Beweinung Christi 193

SAMMLUNG V. NEMES
D. Die Beweinung Christi 195
D. Maria mit dem Kind im Freien 213

SAMMLUNG V. TUCHER
M. d. L. L. Maria mit dem Kind 146

VERSTEIGERUNG MAURER
D. F. Maria mit dem toten Christus . . . . . 203 f

KUNSTHANDEL (BÖHLER)
M. d. U. L. Maria mit dem Kind 123

KUNSTHANDEL (DREY)

D. F. Maria mit dem toten Christus 203d

KUNSTHANDEL (RICHTER)

M. d. L. L. Zwei Altarflügel mit Heiligen und Stifterportraits 143

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

M. Die thronende Madonna mit weiblichen Heiligen 65
M. Bildnis des Tommaso Portinari 69
M. Bildnis der Gattin Tommaso Portinaris 70
M. Bildnis eines alten Mannes 81
M. Bildnis eines jüngeren Mannes 85
M. d. U. L. Maria mit dem Kind 120
D. Christus mit den Frauen 170
D. Christus am Kreuz mit Heiligen 190
D. (?) Maria mit dem Kind 206d

SAMMLUNG BACHE

M. Bildnis einer jungen Frau 16B

SAMMLUNG FRICK

D. Die Kreuzabnahme Christi 192

SAMMLUNG FRIEDSAM

M. Der segnende Christus 38
M. Die säugende Madonna 52
M. F. Maria mit dem Kind 108
M. d. U. L. Diptychon. Maria mit dem Kind 116
M. d. U. L. Zwei Altarflügel 117
D. Flügelaltar mit der Geburt Christi 159
D. F. Maria mit dem Kind 212c

SAMMLUNG O. H. KAHN

D. Maria mit dem Kind 170

SAMMLUNG KOBLER

M. d. L. L. Die Anbetung der Könige 144

SAMMLUNG LEHMANN

M. Die Verkündigung Mariae 26

M. Bildnis eines Mannes 74

D. Altarflügel. Die Kreuztragung, die Auferstehung Christi 163

M. d. U. L. Anna selbdritt 119

MORGAN LIBRARY

M. Zwei Altarflügel 4B

M. Bildnis eines Mannes 83

D. Maria mit dem Kind im Freien 214

SAMMLUNG H. RICE

M. Der segnende Christus 39

SAMMLUNG A. SACHS

M. d. L. L. Die thronende Madonna 152

KUNSTHANDEL (DUVEEN)

M. Maria mit dem Kind 53

M. Die thronende Madonna mit zwei Engeln 59

KUNSTHANDEL (KLEINBERGER)

M. d. L. L. Maria mit dem Kind und zwei Engeln 152B

KUNSTHANDEL (KNOEDLER)

M. d. U. L. Maria mit dem Kind 121b

KUNSTHANDEL

D. F. Maria mit dem Kind im Freien 214d

M. Bildnis einer Frau 95

NIZZA, SAMMLUNG PACULLY

M. F. Die Kaselverleihung des hl. Ildefonso 105

D. (?) Maria mit dem toten Christus 203a

OSLO, SAMMLUNG LANGAARD

D. Maria mit dem Kind 208

OXFORD, SAMMLUNG BARTON

D. F. Maria mit dem Kind im Freien 214b

PARIS, LOUVRE

M. Flügelaltar. Die Auferstehung Christi 7

M. Diptychon. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 15

M. Zwei Altarflügel. Der Täufer und Magdalena 17

M. Die thronende Madonna mit Heiligen und Stifterfamilie 66

M. Bildnis einer älteren Frau 76

D. Flügelaltar mit der thronenden Madonna 165

D. Die Hochzeit zu Kana 183

D. Gottvater mit zwei Engeln 202

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

M. Die Keuschheit 96

SAMMLUNG CARVALHO

D. K. Die Kreuzabnahme Christi 192b

SAMMLUNG DURRIEU

M. d. U. L. Veronica 131

SAMMLUNG HEUGEL

M. d. L. L. Flügelaltar. Die thronende Madonna 140

SAMMLUNG LEROY

D. Die hl. Familie 218

SAMMLUNG ED. DE ROTHSCHILD

M. Die Ruhe auf der Flucht 31

VERSTEIGERUNG DOLLFUS

M. K. Flügelaltar. Maria mit dem Kind und Engeln 104b

VERSTEIGERUNG SCHIFF

M. Die hl. Familie auf der Flucht 32

VERSTEIGERUNG V. G.

M. K. Mater dolorosa . . . . . 41 c

KUNSTHANDEL (JAMARIN)

M. d. L. L. Maria mit dem Kind 148

KUNSTHANDEL (KLEINBERGER)

M. K. Maria mit dem toten Christus . . . . . 37 c

KUNSTHANDEL

D. F. Maria mit dem Kind . . . . . 209 a

PETWORTH. SAMMLUNG LORD LECONFIELD

M. K. Bildnis eines Mannes . . . . . 86 a

PHILADELPHIA, SAMMLUNG BARNES

D. Christus am Kreuz 187

D. Maria mit dem Kind . . . . . 207 a

SAMMLUNG JOHNSON

M. Brustbild der Maria 27

M. Christus mit den Wundmalen 40

M. d. U. L. Bildnis eines jüngeren Mannes 134

M. d. L. L. Die hl. Katharina 157

D. Die Beweinung Christi 163

D. Die thronende Madonna . . . . . 165 b

D. K. Christus am Kreuz . . . . . 191 b

D. Brustbild Christi 200

D. Die säugende Maria 211

SAMMLUNG WIDENER

D. Der Annen-Altar 167

PISA, MUSEUM

M. d. L. L. Die hl. Katharina 158

PRAG, SAMMLUNG HOSCHEK

D. K. Maria mit dem Kind und Joseph .. .. 206 c

ROHONCZ (SCHLOSS IM BURGENLAND)

D. Die Kreuzigung Christi 186

ROM, PALAZZO CORSINI

M. K. Mater dolorosa .. .. 41 b

PALAZZO DORIA

M. Die Beweinung Christi 36

VERSTEIGERUNG FONDI

M. d. L. L. Maria mit dem Kind 149

D. K. Maria mit dem toten Christus .. .. 194 b

ROUEN, MUSEUM

D. Die thronende Madonna mit weiblichen Heiligen 215

ROULERS, SAMMLUNG WIJCKHUIJSE

M. d. L. L. Maria mit dem Kind 147

SAN DONATO, SAMMLUNG FÜRST DEMIDOFF

M. Die hl. Veronica 46

SARAGOSSA, SAMMLUNG D. ROMAN VICENTE

M. F. Die Verkündigung Mariae 110

SCHLEISSHEIM, GALERIE

M. (?) Die Trauernden bei der Kreuzabnahme .. .. 13 b

D. F. Die hl. Familie .. .. 218 b

SIGMARINGEN, MUSEUM

Zeitgenosse M. Dreiteiliger Altar 112

M. d. U. L. Maria mit dem Kind und zwei Engeln 127

D. Die Verkündigung Mariae 173

SPANIEN, PRIVATBESITZ

D. K. Die Anbetung der Könige 182a

SAN SEBASTIAN, MUSEUM

M. (?) Maria mit dem Kind und zwei Engeln 62

STOCKHOLM, MUSEUM

D. K. Die Hochzeit zu Kana 185b

SAMMLUNG GRAF CRONSTEDT

M. David mit einem Knaben 97

STRASSBURG, GALERIE

M. Sechs Tafeln von einem Altar 21

M. K. Mater dolorosa 41d

D. F. Maria mit dem Kind 206c

STUTTGART, MUSEUM

M. Bathseba im Bade 25

TOLEDO (U. S.), MUSEUM

M. Bildnis eines jungen Mannes 80

TURIN, PINACOTECA

M. Die Passion Christi 34

UCCLE BEI BRÜSSEL, SAMMLUNG V. GELDER

M. d. U. L. Maria mit dem Kind und Engeln 122

M. d. U. L. Maria mit dem Kind und einem Engel 126

D. Diptychon. Christus mit Maria, die Madonna mit Engeln 168

VALLADOLID, MUSEUM

M. F. Die Heiligen Isidor und Leander 105

VENEDIG, AKADEMIE

M. K. Die Kreuzigung Christi 4a

M. K. Die thronende Madonna mit weiblichen Heiligen 65a

M. Bildnis eines jungen Mannes 77

SEMINARIO

M. d. U L. Das Schweißtuch mit Christi Antlitz 132

VICENZA, MUSEUM

M. Christus am Kreuz 4a

WASHINGTON, SAMMLUNG MELLON

M. Die thronende Madonna mit zwei Engeln 60

WIEN, STAATSGALERIE

M. K. Kreuztragung und Auferstehung Christi 3a

M. Flügelaltar. Die thronende Madonna 9

D. Der Michaelsaltar 166

D. (?) Bildnis eines Goldschmieds 224

SAMMLUNG V. AUSPITZ

M. Bildnis einer älteren Frau 93

SAMMLUNG CASTIGLIONI

D. Zwei Altarflügel mit Heiligen 174

SAMMLUNG CZERNIN

M. (?) Die Darbringung Christi im Tempel 99B

SAMMLUNG DR. FIGDOR

M. K. Maria mit dem Kind und Engeln 104a

SAMMLUNG LEDERER

M. d. U. L. Anna selbdritt 118

SAMMLUNG FÜRST LIECHTENSTEIN

M. Maria mit dem Kind 54

M. Die stehende Madonna mit dem hl. Antonius 64

ZÜRICH, SAMMLUNG V. SCHULTHESS-BODMER

M. d. L. L. Die Madonna mit vielen Engeln 153

GEDRUCKT BEI A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

TAFELN

1. MEMLING. DIE MITTE DES FLÜGELALTARS.
Madrid, Prado.

2. MEMLING, DIE MITTE DES FLOREINS-ALTARS.
Brügge, Hospital.

2. MEMLING DIE INNENFLÜGEL DES FLOREINS-ALTARS.
Brügge, Hospital.

2. MEMLING. DER FLOREINS-ALTAR. AUSSENSEITE.
Brügge, Hospital.

4A. MEMLING. CHRISTUS AM KREUZ. DIE MITTE EINES FLÜGELALTARS.
Vicenza, Museum.

4B. MEMLING. STIFTERFLÜGEL EINES ALTARS.
New York, Morgan Library.

8. MEMLING, DER GEÖFFNETE FLÜGELALTAR.
Danzig, Marienkirche.

8. MEMLING. TEILSTÜCK VON DER MITTE DES FLÜGELALTARS.
Danzig, Marienkirche.

8. MEMLING. STIFTERFIGUR VOM AUSSENFLÜGEL DES ALTARS.
Danzig, Marienkirche.

8. MEMLING. STIFTERFIGUR VOM AUSSENFLÜGEL DES ALTARS.
Danzig, Marienkirche.

10. MEMLING. DIE MITTE DES FLÜGELALTARS.
Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.

10. MEMLING. INNENFLÜGEL DES ALTARS.
Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.

10. MEMLING, AUSSENFLÜGEL DES FLÜGELALTARS.
Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.

12. MEMLING. DREI HEILIGE. DIE MITTE DES MOREEL-FLÜGELALTARS.
Brügge, Städt. Museum.

13. MEMLING. DIE KREUZABNAHME. DIE HÄLFTE DES DIPTYCHONS.
Granada, Capilla real.

13. MEMLING. DIE TRAUERNDEN. DIE HÄLFTE DES DIPTYCHONS.
Granada, Capilla real.

14. MEMLING. DIE MADONNA NIEUWENHOVE.
Brügge, Hospital.

14. MEMLING. MARTIN NIEUWENHOVE.
Brügge, Hospital.

16B—16A. MEMLING.

BILDNIS.
New York, Sammlung J. Bache.

PFERDE UND EIN AFFE.
Holland, Privatbesitz.

18. MEMLING. FLÜGELTAFELN. DIE HL. STEPHAN UND CHRISTOPH.
Cincinnati, Sammlung Edwards.

24. MEMLING. URSULA-SCHREIN. DAS MARTYRIUM DER HEILIGEN.
Brügge, Hospital.

24. MEMLING. URSULA-SCHREIN. DIE EINE SCHMALSEITE.
Brügge, Hospital.

25. MEMLING. BATHSEBA IM BADE.
Stuttgart, Museum.

26. MEMLING. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
New York. Sammlung Ph. Lehman.

28. MEMLING. DIE GEBURT CHRISTI.
Köln, Kunstgewerbemuseum.

54. MEMLING. DIE PASSION CHRISTI.
Turin, Pinacoteca.

37. MEMLING, MARIA MIT DEM TOTEN CHRISTUS.
Melbourne, Museum.

39. MEMLING. DER SEGNENDE CHRISTUS.
New York, Sammlung Hamilton Rice.

48. MEMLING. MARIA MIT DEM KIND.
London, Sammlung Lady Ludlow.

49. MEMLING. MARIA MIT DEM KIND.
Lissabon, Museum.

50. MEMLING. MARIA MIT DEM KIND.
Chicago, Sammlung Ryerson.

55. MEMLING. DIE THRONENDE MADONNA.
Granada, Capilla real.

59. MEMLING. DIE THRONENDE MADONNA.
New York, Kunsthandel.

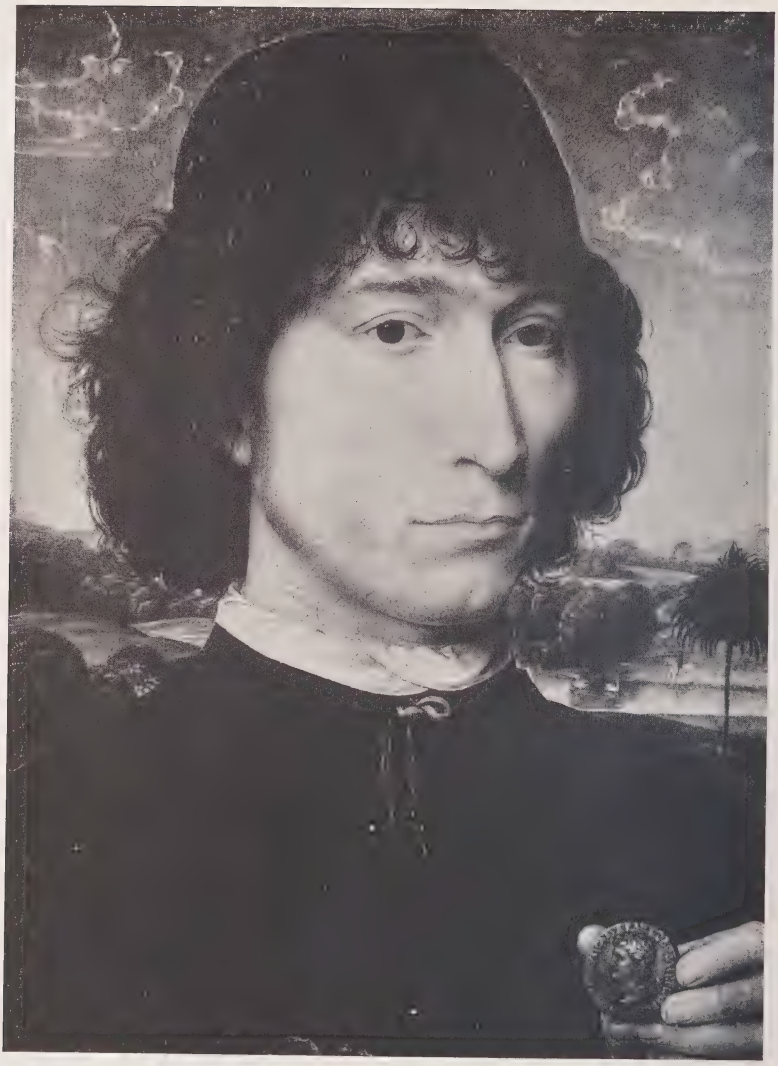
60. MEMLING. DIE THRONENDE MADONNA.
Washington, Sammlung Mellon.

61. MEMLING. DIE THRONENDE MADONNA.
Florenz, Uffizien.

63 MEMLING. DIE THRONENDE MADONNA MIT DEM HL. GEORG.
London, National Gallery.

69. MEMLING. BILDNIS TOMMASO PORTINARIS
New York, Metropolitan Museum.

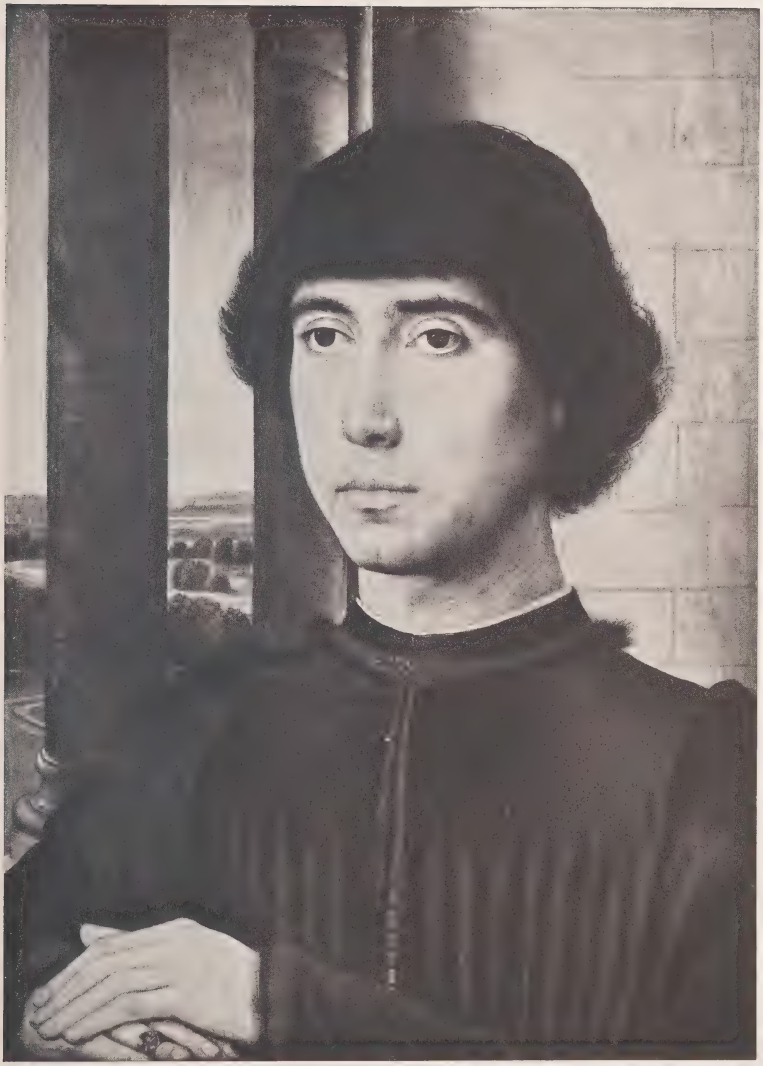
70. MEMLING. BILDNIS DER GATTIN TOMMASO PORTINARIS.
New York, Metropolitan Museum.



71 MEMLING. BILDNIS.
Antwerpen, Museum.

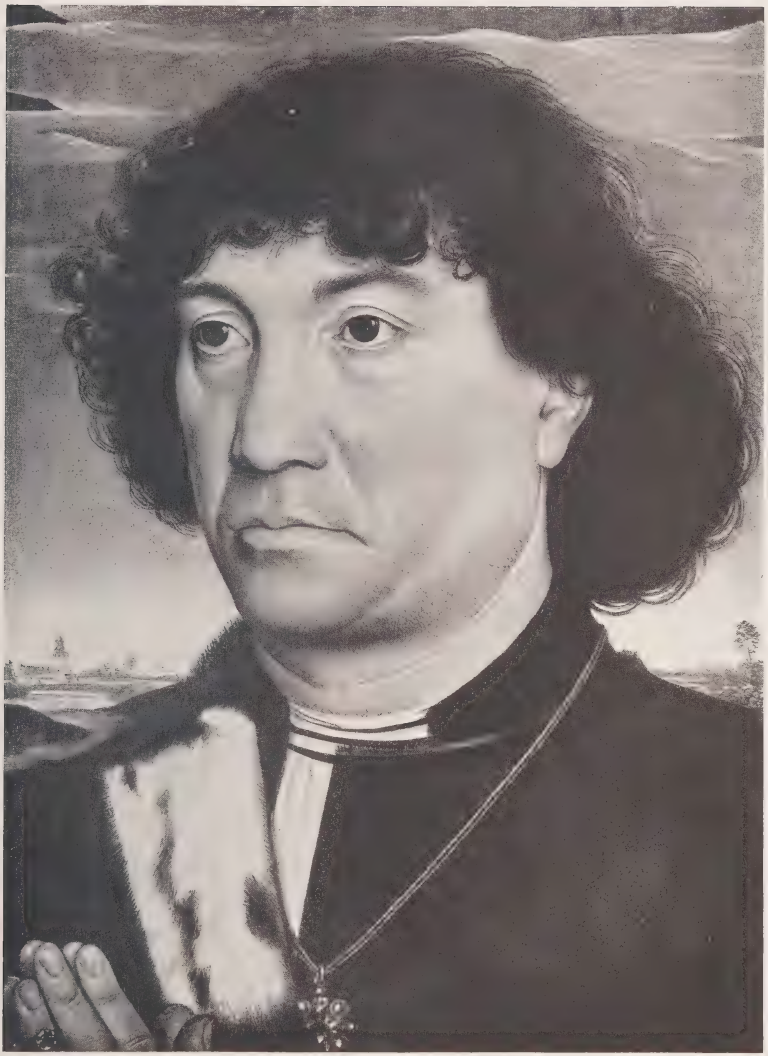
72. MEMLING. BILDNIS
London, Kunsthandel.

73. MEMLING. BILDNIS.
Frankfurt, Staedel-Institut.



74. MEMLING. BILDNIS.
New York, Sammlung Ph. Lehman.

78. MEMLING. STIFTERBILDNIS.
London, National Gallery.



79. MEMLING. BILDNIS.
Haag, Mauritshuijs.

87. MEMLING. BILDNIS.
– ein wenig vergrößert –
London, Sammlung Viscount Bearsted.

91. MEMLING. BILDNIS.
Hampton Court.

95. MEMLING. BILDNIS.
New York, Kunsthandel.

97. MEMLING. KÖNIG DAVID MIT EINEM KNABEN.
Vermutlich Ausschnitt, zu der Bathseba in Stuttgart gehörig (T. XXIII).
Stockholm, Sammlung Graf Cronstedt.

108. MEMLING-NACHFOLGER. MARIA MIT DEM KIND.
New York, Sammlung Friedsam.

112. BRÜGGER MEISTER VON 1473. DREITEILIGER ALTAR.
Sigmaringen, Museum.

113. MEISTER DER URSULA-LEGENDE.
DIE ANKUNFT DER HL. URSULA IN KÖLN.
Brügge, Kloster der schwarzen Schwestern.

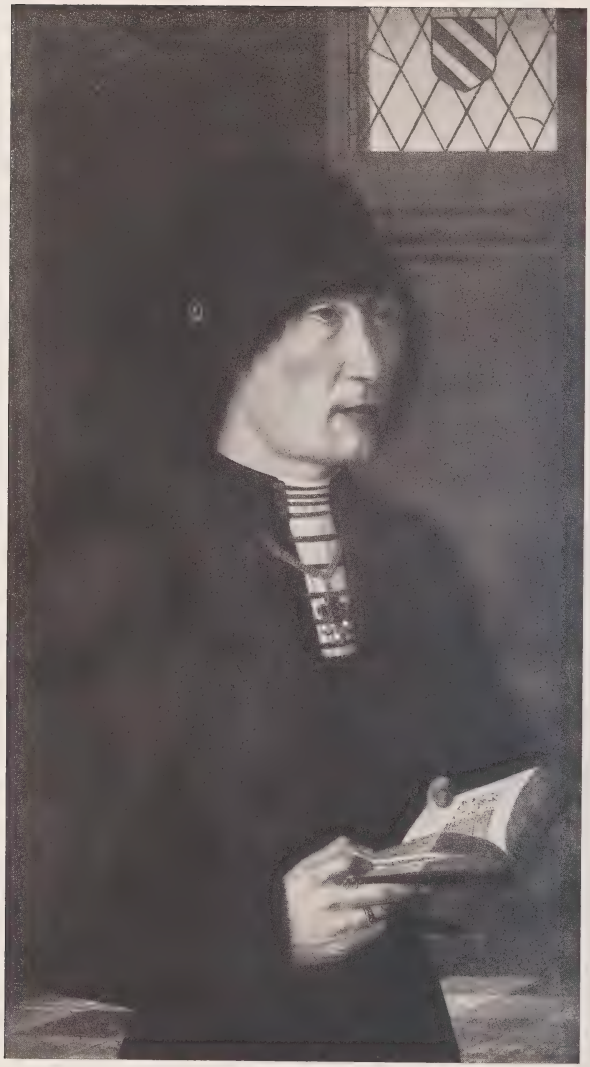
117. MEISTER DER URSULA-LEGENDE. ZWEI ALTARFLÜGEL.
New York, Sammlung Friedsam.

118. MEISTER DER URSULA-LEGENDE. ANNA SELBDRITT MIT HEILIGEN.
Wien, Sammlung Lederer.

119. MEISTER DER URSULA-LEGENDE. ANNA SELBDRITT MIT DER STIFTERIN.
New York, Sammlung Ph. Lehman.

122. MEISTER DER URSULA-LEGENDE. MARIA MIT DEM KIND.
Uccle, Sammlung van Gelder.

134. MEISTER DER URSULA-LEGENDE. BILDNIS.
Philadelphia, Sammlung Johnson.



137. MEISTER DER BARONCELLI-BILDNISSE.
BILDNIS PIERANTONIO BARONCELLIS.
Florenz, Uffizien.

137. MEISTER DER BARONCELLI-BILDNISSE.
BILDNIS DER GATTIN PIERANTONIO BARONCELLIS.
Florenz, Uffizien.

138. MEISTER DER BARONCELLI-BILDNISSE. HEILIGE MIT STIFTERN.
London, Sammlung Lord Lee of Fareham.

159. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE. TEIL DER LUCIA-TAFEL.
Brügge, St. Jacob.

139. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE. TEIL DER LUCIA-TAFEL.
Brügge, St. Jacob.

139. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE. TEIL DER LUCIA-TAFEL.
Brügge, St. Jacob.

152. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE. THRONENDE MADONNA.
New York. Sammlung A. Sachs.

154. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE. DIE MADONNA MIT WEIBLICHEN HEILIGEN.
Detroit. Institute of Fine Arts.

155. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE. DIE MADONNA MIT WEIBLICHEN HEILIGEN.
Brüssel, Galerie.

157. MEISTER DER LUCIA-LEGENDE.
DIE HL. KATHARINA.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

159. DAVID. FLÜGELALTAR, DIE GEBURT CHRISTI.
New York, Sammlung Friedsam.

161. DAVID. DIE MITTE DES FLÜGELALTARS. DIE TAUFE CHRISTI.
Brügge, Städt. Museum.

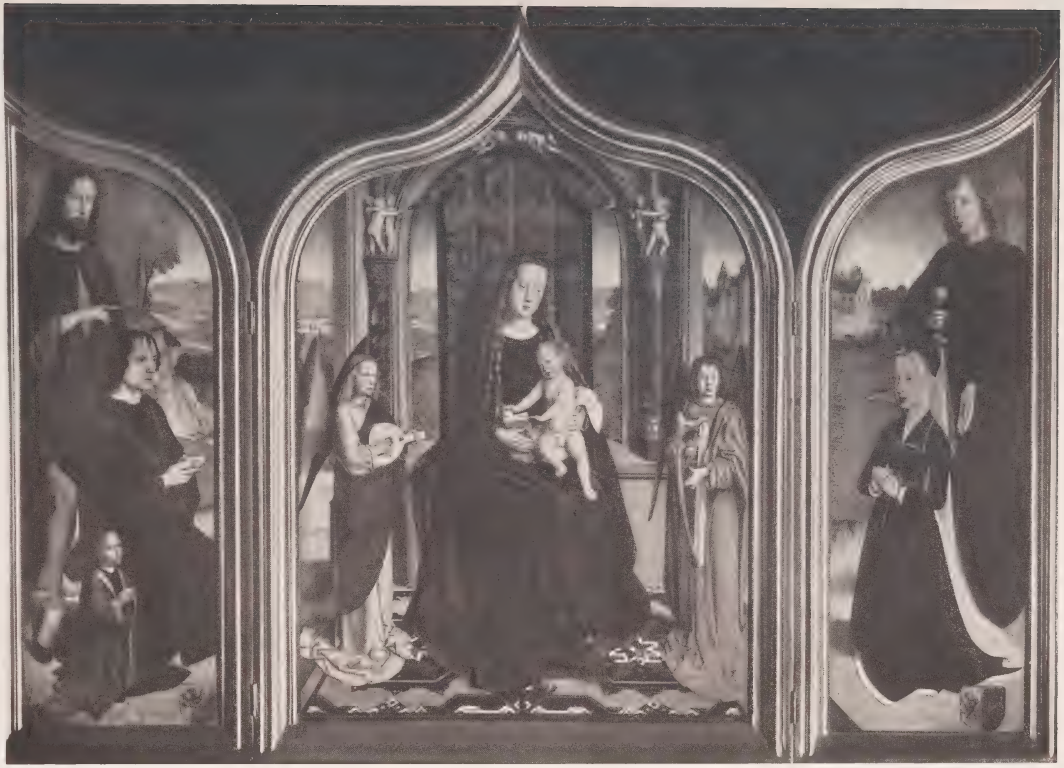
162. DAVID. DIE MITTE DES FLÜGELALTARS. DIE KREUZNAGELUNG.
London, National Gallery.

165 DAVID. DIE MITTE DES FLÜGELALTARS. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

163. DAVID. DIE INNENFLÜGEL DES ALTARS.
DIE KREUZTRAGUNG, DIE AUFERSTEHUNG.
New York, Sammlung Ph. Lehman.

163 DAVID. DIE AUSSENFLÜGEL DES ALTARS. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
New York. Sammlung Ph. Lehman.

163a. DAVID. MARIA MIT DEM LEIB CHRISTI.
Madrid, Sammlung Kocherthaler.



165. DAVID. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA.
Paris. Louvre.

165. DAVID. DIE THRONENDE MADONNA. AUSSCHNITT.
Paris, Louvre.

167. DAVID. FLÜGELALTAR, ANNA SELBDRITT. DER HL. NICOLAUS, DER HL. ANTONIUS.
Philadelphia, Sammlung Widener.

MARIA MIT DEM KIND.

CHRISTUS UND MARIA.

168. DAVID. DIPTYCHON.

Uccle, Sammlung van Gelder.

MARIA MIT DEM KIND.
New York, Sammlung O. H. Kahn.

170. DAVID. DIPTYCHON.

CHRISTUS MIT DEN FRAUEN.
New York, Metropolitan Museum.

177. DAVID. DIE GEBURT CHRISTI.
Budapest, Museum.

178. DAVID. DIE GEBURT CHRISTI.
Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.

181. DAVID. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
München. Pinakothek

185. DAVID. DIE HOCHZEIT ZU KANA.
Paris, Louvre.

186. DAVID, DIE KREUZIGUNG.
Schloß Rohoncz.

186. DAVID. DIE KREUZIGUNG. AUSSCHNITT.
Schloß Rohoncz.

186. DAVID. DIE KREUZIGUNG, AUSSCHNITT.
Schloß Rohoncz.

187. DAVID. CHRISTUS AM KREUZ.
Philadelphia, Sammlung Barnes.

188. DAVID. CHRISTUS AM KREUZ.
Madrid, Sammlung Kocherthaler.

189. DAVID. CHRISTUS AM KREUZ.
Genua, Palazzo bianco.

192. DAVID. DIE KREUZABNAHME.
New York, Sammlung Frick.

195. DAVID. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
München, Sammlung J. Böhler.

198. DAVID. CHRISTUS.
Dublin, Galerie.

204. DAVID. DIE GREGORSMESSE.
Hamburg, Privatsammlung.

206. DAVID. MARIA MIT DEM KIND.
Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.

209. DAVID. MARIA MIT DEM KIND.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

212a. DAVID. MARIA MIT DEM KIND.
London, Sammlung Stoop.

215. DAVID. DIE MADONNA MIT WEIBLICHEN HEILIGEN.
Rouen, Museum.

216. DAVID. DIE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA.
London, National Gallery.

217. DAVID. DIE MADONNA MIT ENGELN.
Chicago, Sammlung Epstein.

219. DAVID. STIFTER MIT HEILIGEN.
London, National Gallery.

222. DAVID. SISAMNES WIRD ANGEKLAGT.
Brügge, Städt. Museum.

222. DAVID. SISAMNES WIRD BESTRAFT.
Brügge, Städt. Museum.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 635 F71 1924
BKS
v.6.(1928) c. 1 Friedlander, Max J.,
Die altniederlandische Malerei.
3 3125 00236 0176